

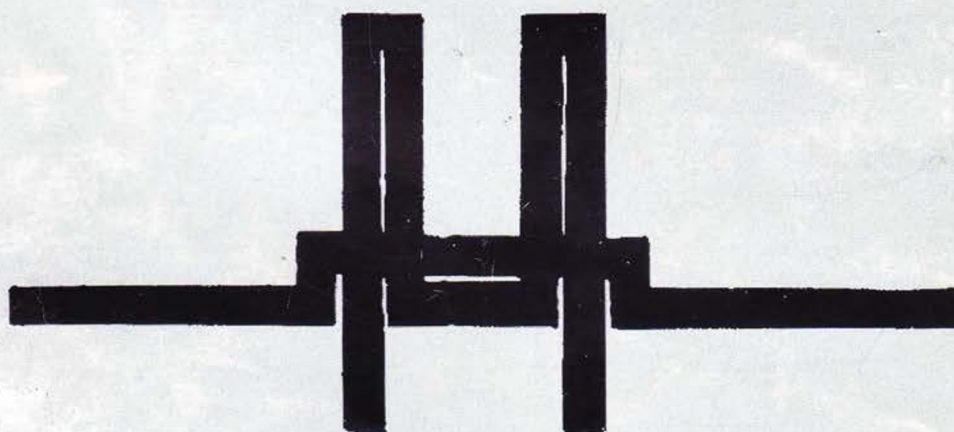
ION TRUICĂ

ARTA COMPOZIȚIEI



Cronica

UNIVERS CULTURAL



CARTEA APARE CU SPRIJINUL
MINISTERULUI CULTURII ŞI CULTELOR DIN ROMÂNIA

ISBN 973-8216-84-2



UNIVERS CULTURAL

ARGUMENT

Acordînd compoziției rolul principal în procesul de inițiere a viitorilor artişti, am încercat să ordonez materialul pentru a avea claritate metodologică în abordarea temei. Stăpînirea de către student a limbajului formelor plastice, a relațiilor care se nasc între ele, este hotărîtoare pentru înțelegerea semnificației fiecărei imagini.

Am renunțat la metodele şi procedurile tradiționale de organizare compozițională a suprafeței, socotind că, în anii superiori de studiu, tînărul poate pătrunde şi adînci geometria secretă a operelor de artă şi pe o altă cale.

Acest manual didactic nu este decît o introducere în arta compoziției, socotind că „iscusința nu poate exista fără artă, la fel cum arta rămîne ascunsă fără exercițiu". (Dürer)

I. IMPORTANȚA COMPOZIȚIEI

„Arta compoziției s-a născut din obligația de a respecta, în anumite limite, o disciplină impusă. Viața cedează abstracțiunii, iar imaginea, conceptului."

Herbert Reed

În domeniul artelor vizuale, deci şi în grafica de şevalet, compoziția este un element fundamental.

Arta de a organiza expresiv un spațiu, necesită cunoştințe temeinice legate de relația dintre forme, urmărind semnificația lor. Legătura formelor în imagine se face pentru a evidenția un conținut, a impune o structură plastică, pentru a crea tensiune sau linişte în lucrare.

Compoziția caută să pună în valoare semnificația formelor care o alcătuiesc, fiind ştiut că fiecare element care contribuie la organizarea suprafeței semnifică ceva. Verticalele exprimă un sens, orizontalele altul, oblicele îşi modifică semnificația după direcția, orientarea şi unghiul pe care-l fac cu liniile orizontale şi verticale.

Cu totul alt sens au curbele şi contracurbele, care adună compoziția centripet sau o împrăştie centrifug. Prin dialog sau suprapunere de curbe se realizează dinamica imaginii, o dinamică mai calmă, mai blîndă față de dinamica oblicelor.

Unitatea de structură compozițională constă în ştiința, în capacitatea de a grupa şi asocia formele în familii de forme, care duc la compoziții unitare stilistic.

1. Compoziția cu linii orizontale reprezintă punctul de pornire în studiu, iar ritmarea lor simetrică sau asimetrică este o primă modalitate de animare a suprafeței.

2. Liniile verticale reprezintă polul opus ca semnificație şi obligă la un alt mod de organizare a imaginii.

3. Compozițiile echilibrate rezultă din relațiile care se nasc între orizontale şi verticale. Temele curente de organizare simetrică sînt: poarta, fereastra, crucea, care se alătură altor teme libere de compoziție asimetrică.

4. Schimbarea tensiunii în imagine, o dată cu modificarea înclinării oblicelor, face ca fiecare imagine să aibă altă tensiune, după înclinarea oblicelor față de orizontală şi verticală.

5. Demn de toată atenția este efectul unghiurilor care intervine între elementele compoziționale. El dă naştere tensiunii, echilibrului sau destinderii formelor.

6. Relația liniilor curbe şi contracurbe şi semnificația lor constituie altă problemă.

Prezenta lucrare, aducînd laudă înaintaşilor pentru rigoarea teoretică cu care au structurat un sistem compozițional bazat pe geometrie, are o altă optică, un nou mod de abordare a temei.

Analizînd formele care intră în alcătuirea unei compoziții constatăm că există:

FORME GEOMETRICE,
FORME GEOMETRICE ALTERATE,
FORME LIBERE (cu un contur întîmplător, aleatoriu, care nu se supun nici unei reguli).

A. **Relația între forme poate fi**:

– MONOLOGUL FORMEI – singurătatea formei de imagine. Situarea formei într-o anumită parte a imaginii îi dă o semnificație singulară, care se schimbă o dată cu deplasarea ei în compoziție.

– DIALOG DE FORME asemănătoare sau de forme contrastante în care este impusă o anumită formă.

– ÎNTREPĂTRUNDERILE DE FORME plastice.

B. **Stabilirea centrului vizual al imaginii**, urmare a focalizării liniilor de forță către un anumit loc din lucrare, care este centrul de interes al compoziției. Centrul vizual este diferit de la o lucrare la alta şi el atrage atenția privitorului asupra figurii sau gestului, care dă semnificație imaginii.

O lucrare complexă poate să aibă mai multe centre de interes vizual, plastic, ierarhizate după semnificația pe care o urmăreşte creatorul.

C. **Facturarea formelor**

Structura plastică condiționează efectul artistic prin diferențe de TEXTURĂ (fibre de lemn, structură textilă, de sfoară, frunze, site metalice etc.).

Structura formelor orientează, direcționează şi sensibilizează receptarea artistică în sensul dorit de creator.

D. **Orientarea formelor în imagine**

Această orientare condiționează semnificația după poziția pe care formele o au în imagine, ținînd cont de aşezarea lor în apropierea părții din dreapta sau stînga imaginii, de partea de sus sau de jos a compoziției.

E. **Proporția formelor în imagine**

Importanța unei forme se impune prin măsura dimensiunilor, prin proporția sa în compoziție. Forma poate domina imaginea în raport de 9/10 sau să fie o formă insignifiantă în spațiu în raportul de 1/10.

F. **Densitatea formelor în imagine**

O întrebare la care trebuie să răspundă fiecare creator atunci cînd structurează o imagine se leagă de aglomerarea sau rarefierea formelor în imagine, de felul în care domină plinul sau golul, de sentimentul care trebuie declanşat prin mulțimea formelor, sau prin singurătatea şi izolarea lor în spațiu.

G. **Factura plastică a imaginii**

Elementele constitutive pot să fie: mate, lucioase, transparente, tratate pointilist sau riglate etc.

H. **Presiunea exercitată de forma dominantă**

Aceasta poate să vină de sus, de jos, de la stînga sau de la dreapta, sau oblic din colțurile imaginii.

I. **Statica şi dinamica formelor**

Caracterul elementelor care structurează imaginea şi felul în care sînt orientate, organizate, sugerează dinamismul sau stabilitatea imaginii.

J. **Organizarea complexă a imaginii**

Compoziția în două sau trei registre este soluția fericită pentru teme narative, complexe, unde se povesteşte mult în imagini.

De asemenea, dipticul, tripticul şi polipticul pun alte probleme compoziționale, de continuitate a circulației formelor de la o imagine la alta.

K. **Folosirea perspectivei ca element dramatic**

Se foloseşte fie perspectiva cu un punct central de fugă, cu două puncte de fugă, cu trei puncte de fugă (accentuînd mărirea sau micşorarea formelor pe verticală sau orizontală), cu 4 puncte de fugă, perspectiva în ochi de peşte (ca o rețea de linii perspective curbe) sau perspective multiple, cu 2, 3, 4, 5 orientări diferite în aceeaşi lungime şi perspectiva axonometrică.

L. **Efectul cromatic**

Gama rece sau caldă folosită, formele pe care le apropiem sau le depărtăm prin modificări cromatice sau dominantă tonală utilizată contribuie hotărîtor la sentimentul declanşat în privitor.

CONCLUZII

Atunci cînd sînt folosite judicios, cu inteligență şi bun gust, aceste elemente, aici doar enunțate, măresc expresivitatea plastică a imaginii, îi accentuează semnificația şi îi cresc forța de atracție.

O compoziție reuşită necesită DOCUMENTARE DE EPOCĂ – arhitectură, mobilier, costume, ceramică, obiecte etc., care ne trimit spre perioada evocată şi impun o ambianță specifică.

Arta compoziției cere RIGOARE ARTISTICĂ pentru alegerea procedeului tehnic şi a metodei adecvate specificației temei, DISCIPLINĂ ARTISTICĂ în muncă şi un EFORT CONTINUU pentru a atinge prin repetiții, reluări, reveniri, PERFECȚIUNEA.

Compoziția este un act de cultură plastică, filosofică şi religioasă, care ne dă măsura înzestrării creatorului. Realizată cu talent ea transmite cu maximă expresivitate, sensibilitate şi emoție o temă vizuală.

II. ORIZONTALA, ELEMENT FUNDAMENTAL AL STRUCTURILOR COMPOZIȚIONALE ECHILIBRATE

„Eu consider că orizontul artei rămîne nemărginit..."
Corneliu Baba

Întinderea nesfîrşită a cîmpiei, lipsită de forme accidentale, declanşează în privitor echilibrul sufletesc, liniştea şi pacea. Omul se simte ca o făptură singulară situată între cer şi pămînt.

Ritmarea, prin micşorarea perspectivă a orizontalelor, accentuează senzația de adîncime a imaginii. Se stabileşte un prim dialog între formele apropiate şi cele depărtate față de privitor. Proporționarea iscusită a acestor elemente accentuează senzația de spațialitate. Creatorul poate să stabilească şi o ierarhizare, după importanța pe care o acordă personajelor în imagine şi locul în care le situează. De multe ori acest efect este accentuat prin prezența traverselor de la liniile ferate sau de la o scară – de sîrmele desfăşurate în rînduri echidistante, care devin, prin efect perspectiv, mai dese pe măsură ce se apropie de liniile de orizont.

Acelaşi sentiment de ordine şi rigoare ne este dat de treptele unei scări monumentale văzută frontal. Este de-ajuns să amintim un exemplu clasic de scriere cinematografică în celebra „Scară din Odesa" a lui Eisenstein. Această „riglare" orizontală a treptelor dă imaginii stabilitate de monolit, permite cineastului să desfăşoare acțiunea dramatică, reprimarea sîngeroasă a unei demonstrații a marinarilor de către armata țaristă, pe acest traseu de orizontale.

Formele statice, încremenite, de scări sînt animate de mulțimea care caută să scape, urmărită de rîndurile de soldați înarmați care coboară treptele ca un mecanism ucigaş implacabil.

Formele orizontale le regăsim în multe gravuri cu caracter sacru realizate de Rembrandt. Ele ordonează imaginea şi ne conduc către locul unde se desfăşoară acțiunea principală.

În arhitectură şi în pictura monumentală desfăşurările orizontale se numesc **registre**. Aşa întîlnim: compoziții în două, trei, patru cinci etc. **registre** care etajează narațiunea plastică şi ne propune o citire pe orizontală a întîmplărilor asemenea unei istorisiri în imagini. Arta modernă a făcut saltul de la compoziția narativă la compoziția liberă de forme plastice nonfigurative, care impresionează prin noile sale structuri şi noul mod de organizare a imaginii.

Este interesant de constatat că şi grafica de şevalet contemporană ne propune compoziții în mai multe registre, povestiri în genul benzilor desenate, lucrări care ies din tiparele clasice de organizare a suprafeței.

În arhitectură, compoziții cu forme orizontale întîlnim la fațadele blocurilor cu dominante orizontale. Măiestria arhitectului se leagă de felul inspirat în care realizează alternanța sau repetiția registrelor orizontale, de modul în care reuşeşte să integreze în forma dominantă elemente secundare (ferestrele), dar mai ales în arta cu care plasează

accente prin forme pe suprafața orizontală, folosind planuri care avansează sau se retrag față de fațada clădirii, sau modificări cromatice.

Compoziția cu orizontale simetrice o întîlnim atît în grafica de carte, cît şi în afişul publicitar, atunci cînd se urmăreşte o organizare riguroasă a suprafeței. Ea este înviorată de „accidentele" plastice care intervin în imagine.

Compoziții asimetrice cu orizontale sau compoziții libere, care folosesc linii sau forme orizontale, găsim cel mai des în grafica de şevalet.

Element feminin al fertilității, orizontala este un semn al rodniciei şi perenității. Ea stabileşte ordinea, dă substanță şi relief în artă prin calmul pe care-l impune în imagine.

Privind linia de orizont a mării, liniştea şi tihna pe care o sugerează, ne gîndim că e de-ajuns o mişcare, o adiere de vînt pentru a începe vălurirea neliniştită a apelor.

FORME SIMETRICE PE UN AX ORIZONTAL





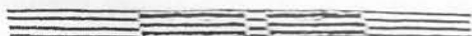


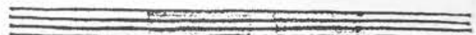










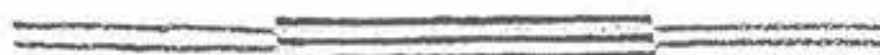


COMPOZIȚII SIMETRICE CU ORIZONTALE

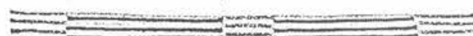












(1) ORIZONTALA CA AX DE SIMETRIE









COMPOZIȚII SIMETRICE PE ORIZONTALE

III. VERTICALA

„Artizanul stăpîneşte materia materialmente, artistul – spiritualmente."

Nicolae Tonitza

Un element fundamental care intră în structurile artelor vizuale este **verticala**. Privind natura sîntem impresionaţi de verticalitatea plopilor, atît de dragi lui Eminescu şi lui Nichita Stănescu, dar pe care îl întîlnim singular, ca semn heraldic, la Geo Bogza.

În aceeaşi familie de forme se înscriu şi chiparoşii, care, prin silueta lor verticală, aspiră spre înălţimi. Trestiile constituie cel mai convingător exemplu de verticalitate, atît prin puritatea formei cît şi prin fragilitatea ei, fiind ştiut că la cea mai mică adiere de vînt ele devin oblice. Poate datorită ţinutei sale şi omul este considerat „o trestie gînditoare", prin verticalitatea staturii sale posturale, cît şi prin faptul că el este singura făptură creatoare de frumos care ştie să pună în relaţie formele din natură.

O senzaţie acută de verticalitate o dau stîlpii înşiraţi ritmic pe marginea şoselei, fie că îi privim frontal, fie că schimbăm unghiul de vedere şi îi simţim cum se pierd în perspectivă, tot aşa cum simţim că se micşorează şipcile gardurilor alcătuite din verticale.

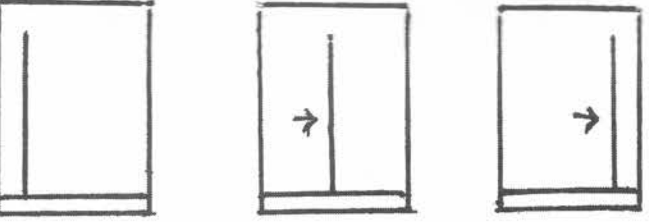
În general, ne impresionează verticalitatea cînd este elementul dominant al unei forme. Blocurile turn se impun ca verticale, turnurile posturilor de televiziune, castelele de apă sînt verticale decise.

Linia verticală are şi un sens metaforic: atunci cînd ne referim la o persoană vorbim despre verticalitatea sa morală, etică, estetică, ea fiind dimensiunea dominantă a omului, semnul personalităţii sale.

Nu trebuie să uităm că arta extrem-orientală foloseşte în mod constant compoziţiile cu dominantă verticală, un dreptunghi cu latura mică orizontală, în raportul de 1/4, 1/5, 1/6, 1/7 etc.

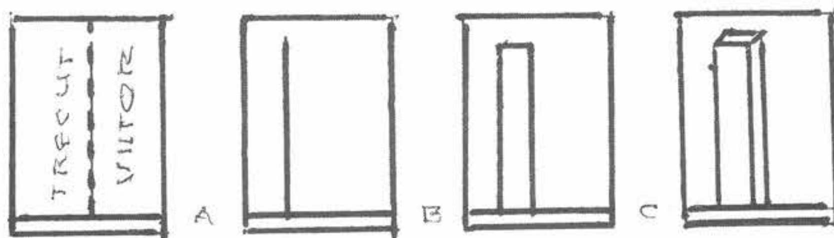
Sînt aşa-numitele **kakemonouri** care ne propun şi un sistem original de compoziţie cu verticală, în care golul domină plinul, deci albul domină negrul, iar elementele graficate trebuie să aibă o maximă tensiune pentru a putea echilibra golul.

Mai întîi, prezenţa unei verticale în imagine înseamnă o verticală compusă pe suprafaţa dată. De locul pe care-l ocupă în lucrare depinde semnificaţia pe care dorim să i-o imprimăm.



Deci verticala situată în centrul imaginii inspiră o simetrie perfectă prin împărțirea imaginii în două părți egale și trebuie evitată în artele vizuale, cu excepția lucrărilor cu caracter sacru sau ceremonial.

Deplasînd verticala spre stînga, intrăm în zona imaginii unde întîlnim semnificații feminine, negative, malefice.



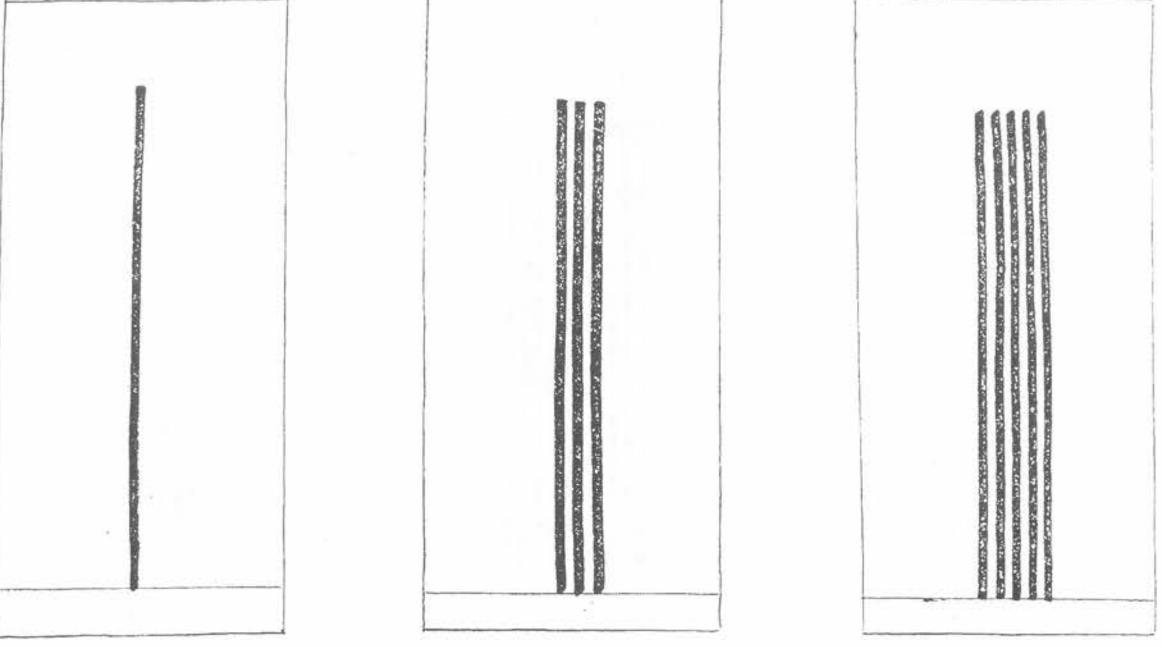
O asemenea plasare a verticalei delimitează imaginea în două zone: în stînga – **trecut** și în dreapta – **viitor**, ținînd seama de sensul nostru de citire de la stînga la dreapta.

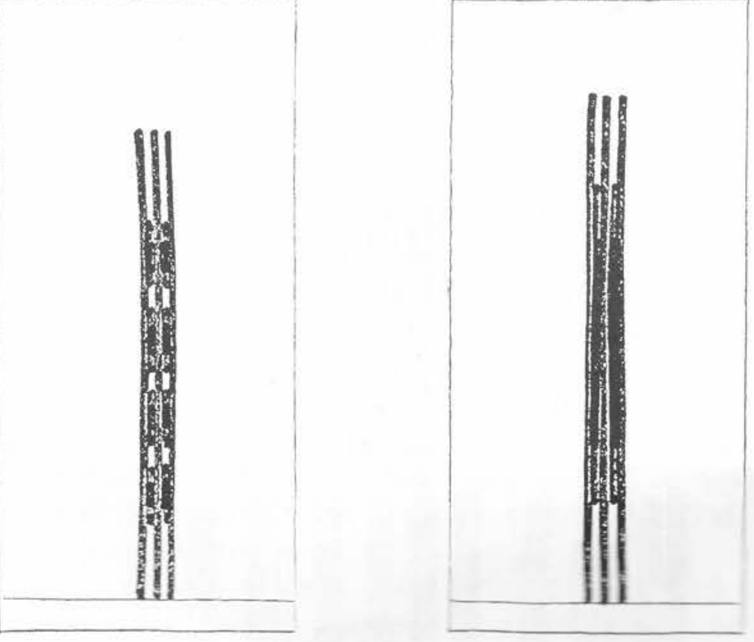
Semnificația verticalei se schimbă o dată cu deplasarea imaginii ei spre partea dreaptă a imaginii. Pe măsură ce verticala se îngroașă, ea devine din linie, formă verticală, iar dacă forma depășește raportul 2/1 atunci forma începe să se apropie de pătrat și senzația de verticalitate dispare.

Forma pătrată este de fapt elementul de cumpănă între dreptunghiul orientat vertical și cel orientat orizontal.

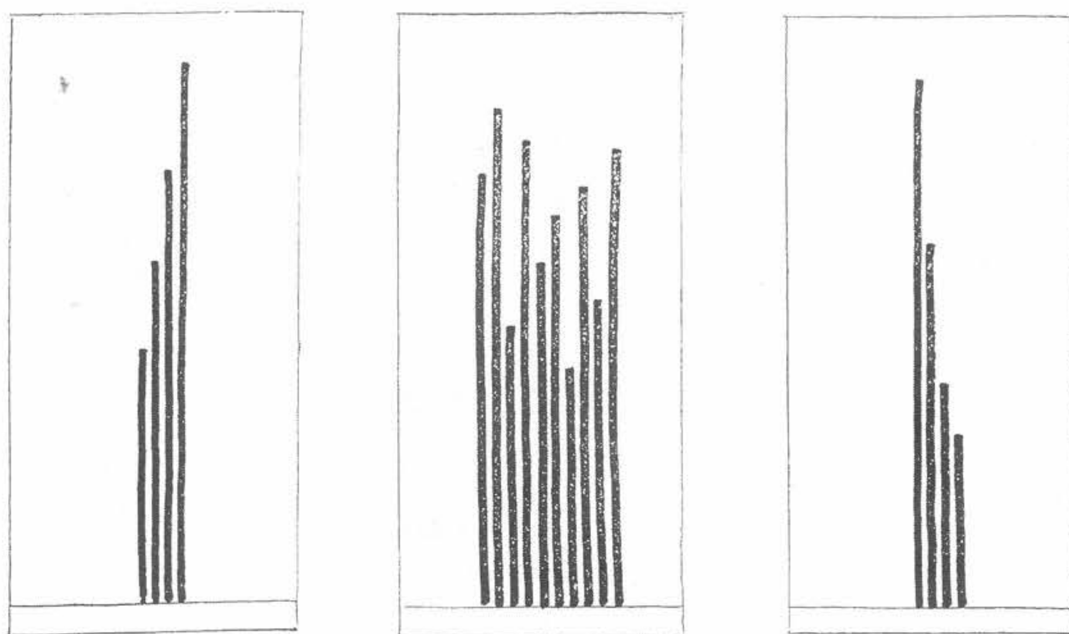
Ea ne amintește de celebrul „Pătrat negru pe fond alb", al lui Kazimir Malevici, autorul **suprematismului** în pictură.

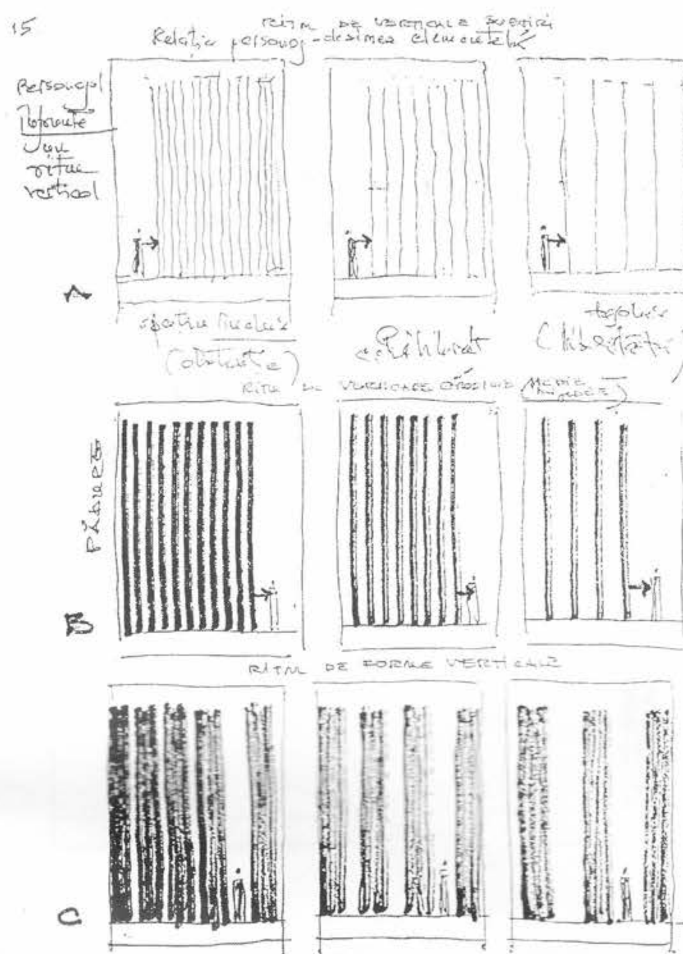
Verticala constituie un element esențial în limbajul artelor vizuale și pentru noi ea este o **coloană a cerului** sau o asociem cu **Coloana fără sfîrșit** brâncușiană – semn al continuei înălțări spre cer.





RITMURI DE VERTICALE
COMPOZIȚII CU VERTICALE





RITMURI DE VERTICALE CU DIFERITE GROSIMI

IV. GENEZA FORMELOR

1. FORMA ŞI COMPOZIŢIA

Pentru a ne apropia de lumea formelor, definiţia lui Henri Focillon este edificatoare: „Opera de artă este o tentativă către unic, ea se afirmă ca un tot, ca un absolut, şi, în acelaşi timp, aparţine unui sistem de relaţii complexe. (...) Ea se supune trecerii timpului şi aparţine eternităţii. Este particulară, locală, individuală, şi, în acelaşi timp, mărturie universală".

Indiferent de felul în care se prezintă, forma este elementul constitutiv al operei de artă.

Efortul creatorilor de a imagina şi concretiza plastic noi forme surprinzătoare, purtătoare de noi conţinuturi şi semnificaţii, este neobosit.

„Acest proces necontenit al unor noi forme este o încercare de a se trece de la vizibilul constant şi aparent, către invizibilul de profunzime, sau chiar în direcţia posibilului intuit abia în perspectivă". (Titus Mocanu)

Treptat, linia nu se mai mărgineşte la a contura formele viziunii plastice şi cu o mare cutezanţă se avîntă pe suprafaţa imaculată, inventînd un nou univers tainic în care imaginarul trăieşte alături de ecourile realului.

Chiar îndrăznelile gestuale sînt un ecou al unor trăiri.

„S-ar putea ca obsesia liniei care traversează în viteză o pagină să-mi vină de la fulgerele care m-au impresionat atît de mult în tinereţe", spune Hans Hartung.

Folosind limbajul formelor esenţiale analizate anterior, înţelegem modul de organizare a suprafeţei şi spaţiului cu linii şi forme orizontale şi verticale ce duce spre compoziţii simetrice şi asimetrice.

Rolul lor în istoria artei este esenţial, de la primele manifestări de arhitectură pînă în zilele noastre.

2. CRUCEA

Cea mai simplă compoziţie cu orizontale şi verticale este crucea.

Indicînd cele patru puncte cardinale, crucea este mai întîi baza tuturor simbolurilor de orientare. Crucea are funcţia de sinteză şi de măsură. În ea se întîlnesc cerul şi pămîntul. În ea se amestecă timpul şi spaţiul.

Tradiţie creştină a îmbogăţit în mod prodigios simbolul crucii, condensînd în această imagine mîntuirea şi patimile Mîntuitorului. Crucea îl simbolizează pe Hristos

În exerciţiile grafice efectuate am regîndit crucea, căutînd noi modalităţi de proporţionare a verticalei cu orizontala.

Fiecare raport de proporţii al celor două forme declanşează o anumită stare în privitor. De la situarea orizontalei la nivelul de 3/4 sau 4/5 în care ne transmite linişte şi echilibru, se poate ajunge la 7/8 sau 9/10, în care este accentuată starea ascensională, elevaţia sacră.

Dorinţa unor creatori contemporani de a plasticiza elementele componente ale crucii, a adus alcătuiri plăcute pentru neiniţiaţi, care nu se gîndesc la semnificaţia fiecărei forme care compune crucea. Cele două forme constitutive au devenit curbe, crucea este strîmbată şi îşi pierde semnificaţia şi rolul său sacru.

Aşteptam o reacţie vie, polemică din partea teologilor ortodocşi, dar ea întîrzie.

Numai frumuseţea proporţiilor unei cruci, făurită din verticală şi orizontală, îi măreşte expresivitatea şi îi accentuează simbolismul.

În dorinţa de a pune în valoare sensul sacru al crucii am experimentat în numeroase exerciţii „crucea de lumină", o cruce cu verticala şi orizontala cu goluri egale, dispuse ritmic, asemenea unor ferestre prin care lumina trece nestînjenită.

Această modalitate de expresie plastică urmăreşte să sugereze sensul major al creştinismului, aspiraţia spre lumină, spre cer şi spre divinitate.

Crucea actorului Silviu Stănculescu este prima de acest fel pe care am proiectat-o şi realizat-o în lemn de stejar şi este montată în cimitirul „Şerban Vodă" din Bucureşti.

Un imens disc de bronz traforat în formă de cruce, imaginat de regretatul artist Paul Neagu, înnobilează Bulevardul Aviatorilor, semn că un gînd luminos nu este singular. O altă modalitate de apropiere de cer prin treptele sacre de lumină este imaginată de autor în discul solar.

Acum, la început de mileniu, crucea de lumină devine un simbol clar, elevat, sacru.

3. POARTA

„A existat timp de peste un mileniu o civilizaţie românească a lemnului manifestată în toate domeniile vieţii".

C.I. Giurescu

„A doua întîlnire a orizontalei cu verticala este poarta, locul de trecere dintre două stări, dintre două lumi, dintre cunoscut şi necunoscut, dintre lumină şi întuneric, dintre bogăţie şi sărăcie".

T. Bruckhardt

Această formă de trecere ne invită în lumea misterului, a tainicului, a necunoscutului, iar sensul său simbolic este trecerea de la profan la sacru.

De la porţile cele mai simple, realizate din doi stîlpi verticali şi o bîrnă orizontală din lemn, complexitatea compoziţiei sporeşte o dată cu numărul de elemente din care este construită, ajungînd pînă la porţile complexe, bogat ornamentate, din arta populară şi culminează cu arcele de triumf.

Frumuseţea unei porţi constă în armonia proporţiilor, raportate mereu la om, ca „măsură a tuturor lucrurilor". Porţile au fie o alcătuire discretă şi neostentativă, fie una echilibrată prin perfecţiunea proporţiilor, sau una monumentală, copleşitoare, ca în cazul arcelor de triumf.

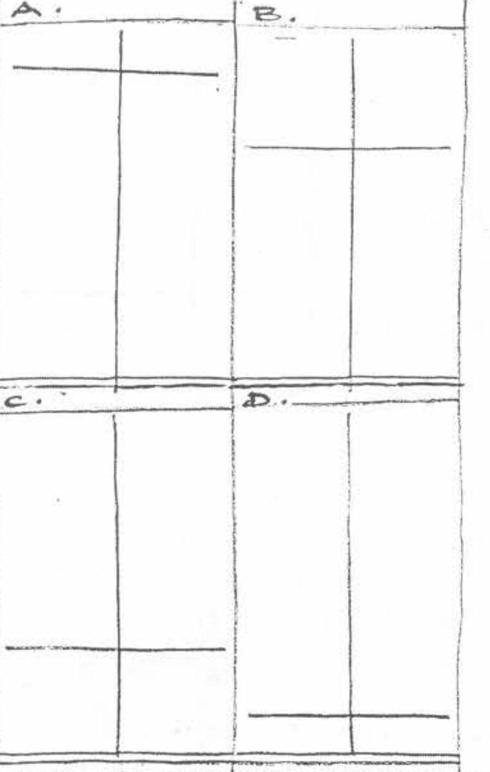
„Poarta sărutului" de C. Brâncuşi este tot un arc de triumf, frumos echilibrat, care te impresionează prin perfecţiunea proporţiilor şi prin austeritatea decorativă.

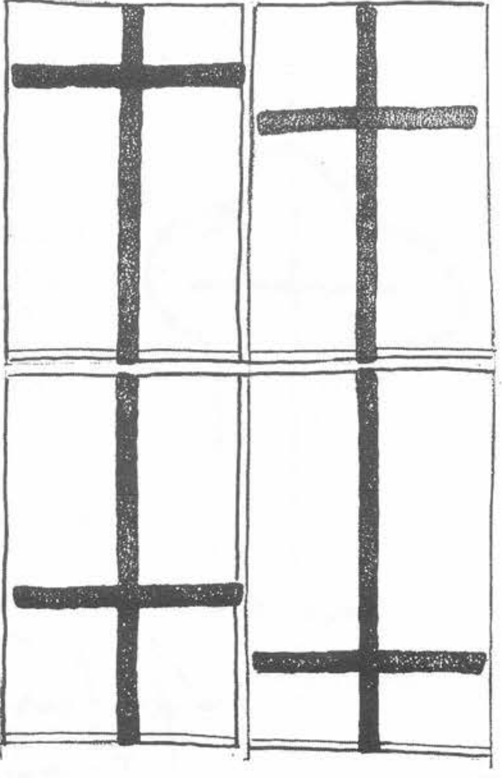
Semnul sărutului integrat în stîlpii masivi atinge desăvîrşirea, iar friza care se desfăşoară pe lintoul orizontal este de mare discreţie.

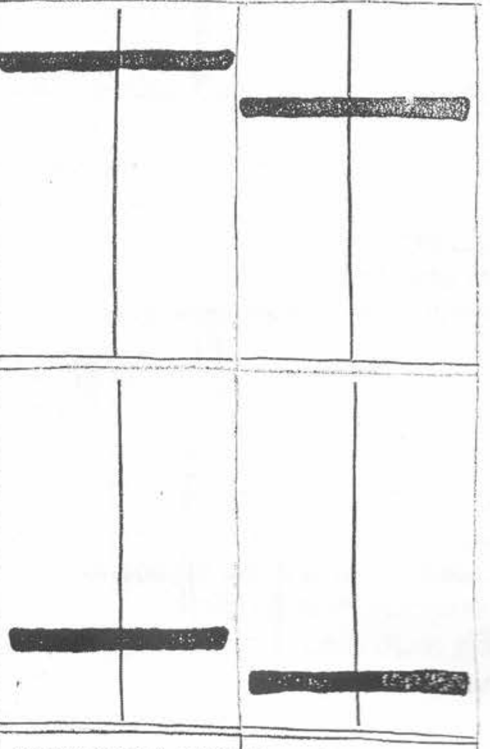
De obicei, arcele de triumf, copleşitoare prin proporţii, sînt împovărate cu basoreliefuri decorative sau figurativ-narative care simbolizează sau ilustrează un eveniment istoric, amintind de o mare izbîndă.

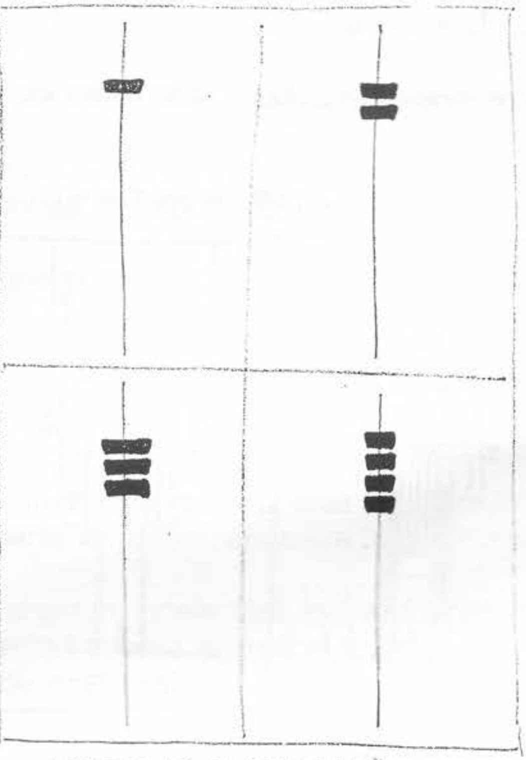
În artele vizuale poarta este o formă importantă, semnificativă, evocatoare.

COMPOZIȚIE
ORIZONTALĂ - VERTICALĂ
CRUCEA



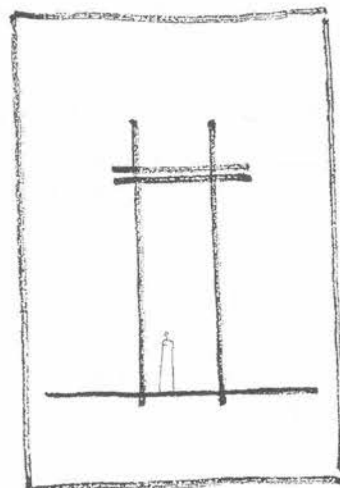








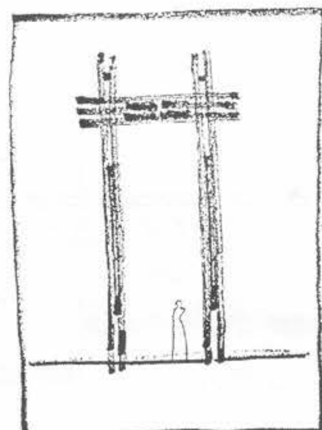


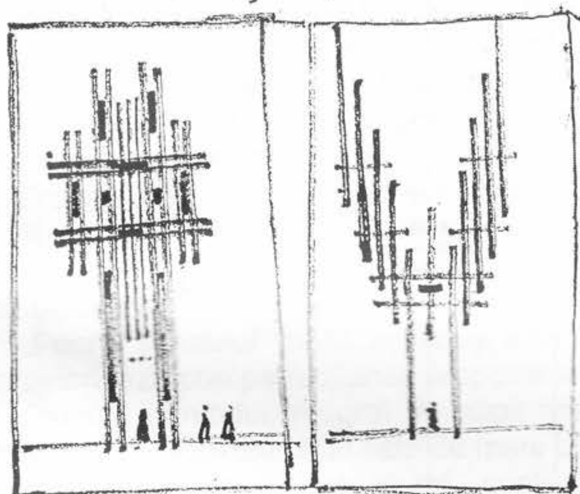


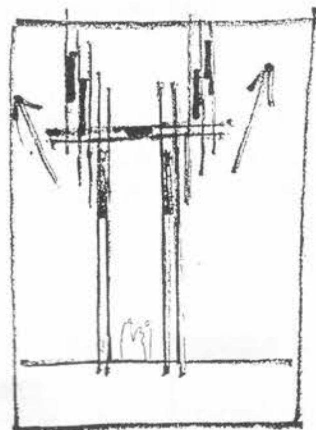
spațiu sacru

• COMPOZIȚIE : POARTA (O-V

• PROPORȚIE ȘI RITM •







V. ASIMETRIILE GRAFICE ŞI SPAŢIALE

Depăşind stadiul compoziţiilor simetrice, de multe ori cu caracter sacru, ne îndreptăm în zona compoziţiilor profane cu o structură asimetrică.

Dincolo de modalităţile simetrice de expresie plastică, cerute sau impuse de beneficiari, există în fiecare creator dorinţa de a evada din regulă, din canon, şi de a face altceva.

Aşa s-a născut o mare varietate de forme, multe avînd punctul de pornire în temele anterioare.

1. COMPOZIŢIILE ASIMETRICE

Inegalitatea împărţirii formelor pe verticală şi pe orizontală dă naştere la o infinitate de modalităţi de organizare a suprafeţei şi a spaţiului.

Raporturi de 1-2, 1-3, 1-4, 1-5, 1-6, 1-7 etc., desfăşurate pe orizontală, precizează o relaţie mic – mare, care în fiecare lucrare semnifică ceva.

Pe măsură ce dominanta creşte (4,5,6,7, etc.) simţim că mărimea 1 îşi pierde din importanţă.

Prin aceste asimetrii forma se impune fie pe orizontală, fie pe verticală, un element major, dominant.

O mare parte a artei moderne foloseşte cu succes compoziţiile asimetrice cu structură rectangulară.

Contrastul pregnant mare – mic este şocant pentru privitor.

Forma dominantă se impune cu autoritate în raport cu celălalt element, care rămîne minor şi nesemnificativ în compoziţie.

Marea artă constă în a găsi cele mai bune şi mai expresive raporturi între formele mari şi cele mici, pentru a trezi un sentiment sau pentru a sugera o idee privitorului.

2. LABIRINTUL

O modalitate complexă de organizare asimetrică a spaţiului este structura labirint.

Palatul cretan al lui Minos, cu un plan foarte complicat, unde era închis Minotaurul, este considerat spaţiul iniţial al labirintului.

El este organizat ca o încrucişare de drumuri, unele fără ieşire, fundături unde trebuie să descoperi drumul, care duce spre centrul acestui alambicat traseu.

Tema labirintului a inspirat o seamă de graficieni în realizarea unor lucrări de referinţă.

Trebuie să amintesc coperţile realizate la volumele cu ***Impresii de călătorie*** de A. E. Baconski, „Remember", unde graficianul Done Stan utilizează imaginea planului unui labirint, sugerînd traseul complicat al drumului parcurs de scriitor în lume.

Marcel Chirnoagă a realizat un ciclu de patru gravuri în acvaforte avînd ca temă „Mitul labirintului”. Original compuse, esențializate, desenate expresionist, aceste gravuri impresionează prin noutatea şi forța viziunii plastice.

Tema labirintului o găsim insinuată şi în alte gravuri de acelaşi autor. Aşa este lucrarea inspirată din „Divina comedie” de Dante Alighieri, în care oamenii aşezați în sarcofage se trezesc la viață.

Înțelegem că tema labirintului este una din obsesiile lui Marcel Chirnoagă.

*

*   *

Toate temele mitologice pot să devină o sursă fertilă de inspirație pentru desenatori cu condiția ca ei să înțeleagă că trăiesc în mileniul trei şi rostul gravurilor nu este să ilustreze un text, ci să descopere în el ecouri contemporane.

VI. OBLICELE

„... după ce pasiunile aproape s-au cam stins, cobori muntele în loc să-l urci”.

Vincent van Gogh

Atunci cînd verticala se înclină spre stînga iau naştere oblicele descentralizate, elemente cu semnificaţie majoră în imagine. Ele sînt orientate şi pornesc din partea stîngă de sus a imaginii şi se îndreaptă spre colţul de jos din partea dreaptă. Semnificaţia lor e negativă, este expresia ratării, a eşecului, insuccesului şi morţii. Este calea cea fără de urmă, care accentuează tristeţea, neliniştea, amărăciunea. Ea se poate folosi în teme dramatice sau tragice, în care personajele trăiesc înfrîngerea după o bătălie, mîhnirea după insuccesul într-o întrecere, singurătatea pe drumul sfîrşitului.

Cu cît această linie sau orientare este mai apropiată de verticală, înclinarea este mai abruptă, prezenţa în imagine este mai violentă, iar pe măsură ce se apropie de orizontală tensiunile descresc şi se liniştesc. Această orientare plastică ne sugerează universul poeziei lui Bacovia şi Emil Botta sau al prozei lui Kafka şi Gogol.

La polul opus se situează oblicele ascendente, liniile succesului, avîntului, vieţii. Ele sugerează o orientare optimistă care ne conduce către un sfîrşit fericit. Orientare a urcuşului, ea începe cu oblicele ascendente care fac un unghi mic cu verticala şi se adresează alpiniştilor temerari, care atacă vîrfurile din Himalaya. Pe măsură ce înclinarea orientării ascendente scade, oblica trece din zona urcuşului greu în zona ascensiunii normale, pentru a ajunge în final la drumul cu pantă lină.

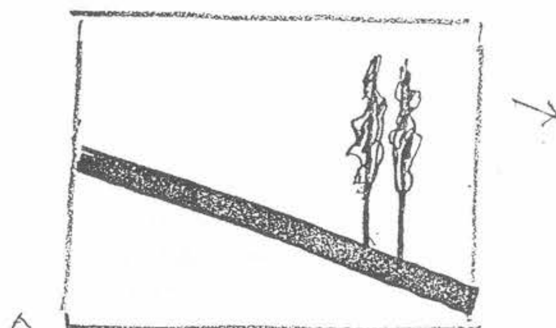
Urcuşul este calea temerarilor, a învingătorilor. Oblicele ascendente sînt drumul atacului, care duce doar la victorie, la succes.

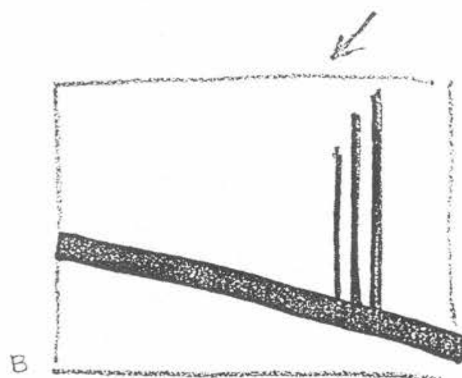
Trăim aceeaşi senzaţie ascensională şi atunci cînd urcăm o rampă, un plan oblic spre o clădire – chiar dacă urcaşul necesită un efort în plus.

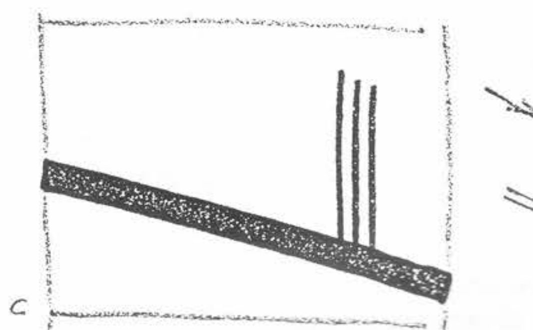
Olicele sînt întîlnite în lucrările teoretice şi sub denumirea de diagonale, care le sugerează doar parţial importanţa şi le restrînge sfera de acţiune în zona mediană.

Dar lucrul cel mai important se leagă de dinamismul liniilor şi formelor cu orientare oblică în imagine. Marii creatori ştiu să folosească cu iscusinţă orientările oblice atunci cînd caută să dea viaţă şi dinamism imaginii. Sugerarea mişcării de către oblice face ca formele să fie simţite într-o singură mişcare potenţială, o încordare din care aşteptăm să pornească acţiunea.

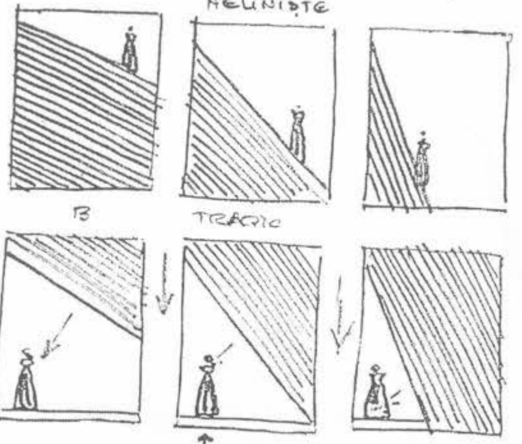
Compoziţiile cu linii, suprafeţe sau volume orientate oblic dau naştere la multiple combinaţii, iar starea de tensiune depinde de unghiul pe care-l fac între ele oblica descendentă şi cea ascendentă.

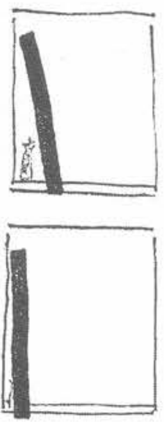




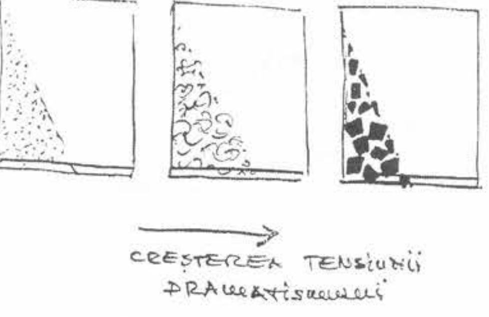


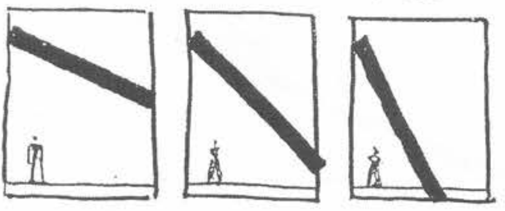
OBLICA DESCENDENTĂ
ECHILIBRATĂ
cu
A - DOUĂ VERTICALE
B, C - TREI VERTICALE.



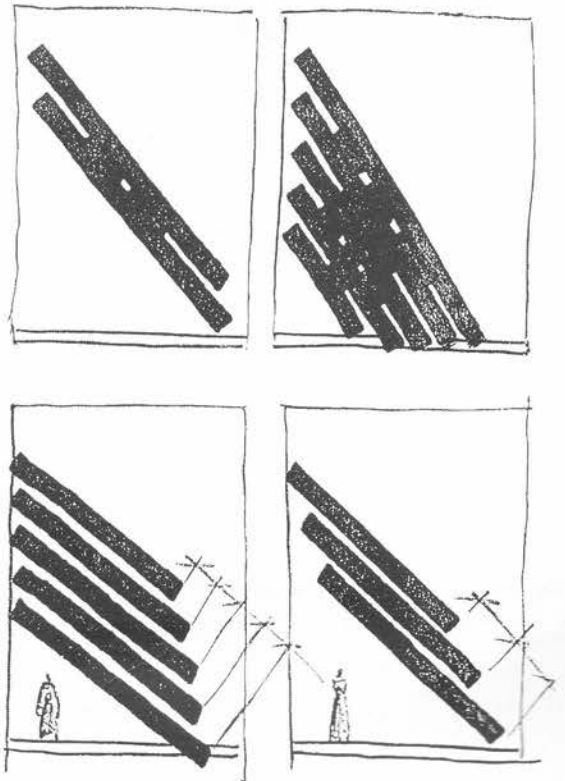


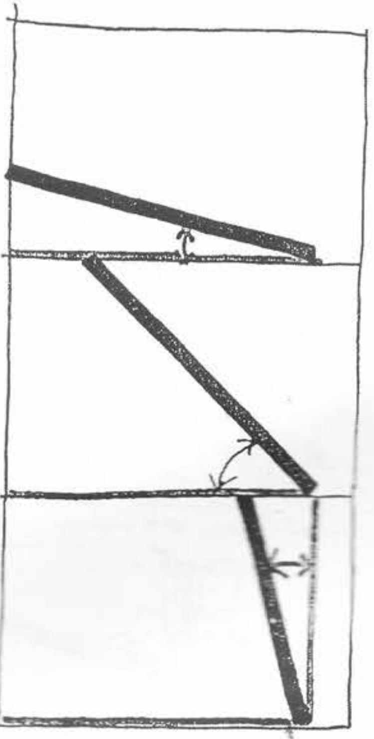
EL. DE ECHILIBRU
PT. PARTEA DE PLIN A IMAGINII
TREBUIE SĂ FIE PUTERNIC
CONTRASTANT.
ROȘU (V.P.C) VIOLET M. VERDE U
ORANGE





CREȘTEREA TENSIUNII
DRAMATISMULUI





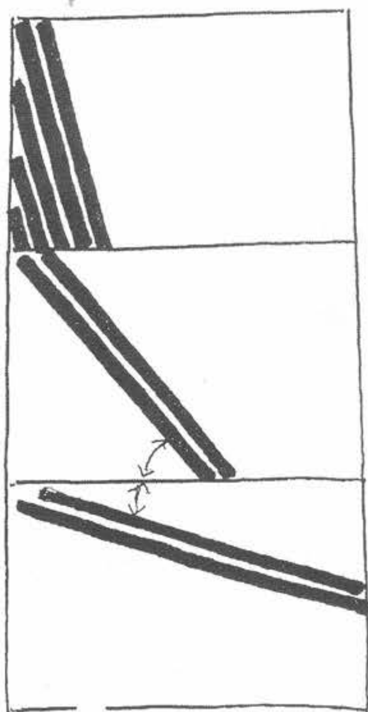
ORBICE DESCENDENTE.

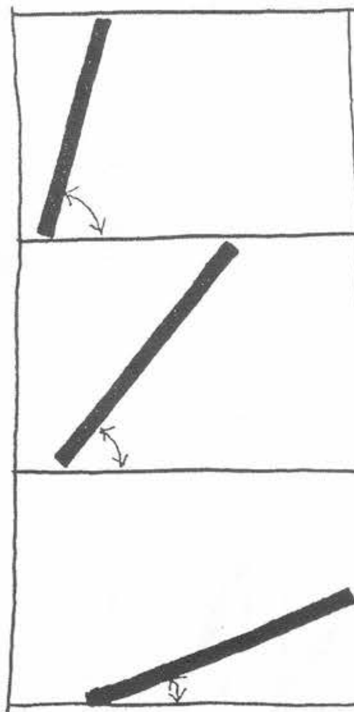
RITMURI DE OBLICE

OBLICE ASCENDENTE

SEMNIFICATIE:
- SUCCESUL
- REUȘITA
- VICTORIA
- VIAȚA

SENS POZITIV

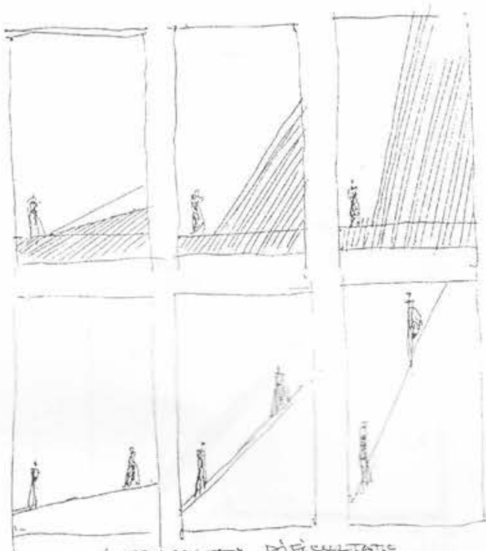




TENSIUNE MARE

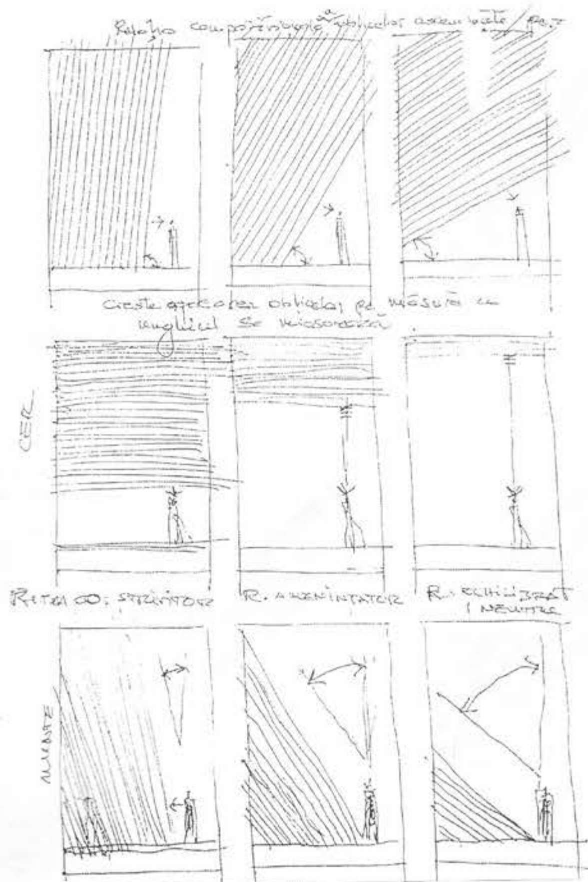
TENSIUNE MEDIE

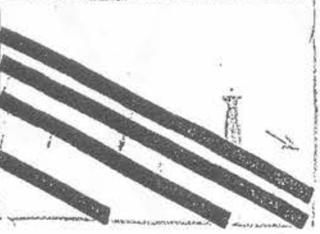
TENSIUNE MICA



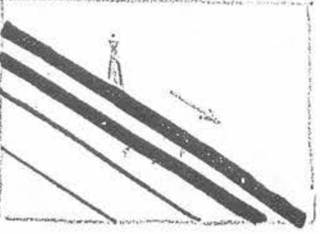
• TEMĂ • CU OBLICE ASCENDENTE

OBLICE ASCENDENTE ȘI DESCENDENTE



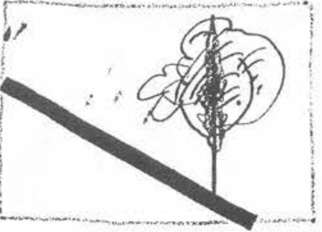


RAREFIEREA LINIILOR

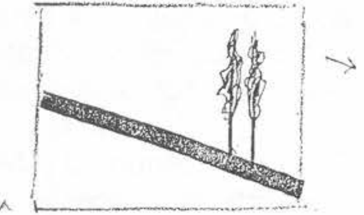


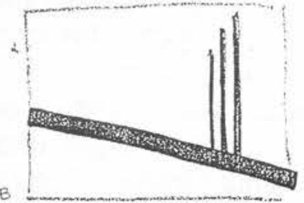
RAREFIEREA ŞI MICŞORAREA DIMENSIUNII LINIEI

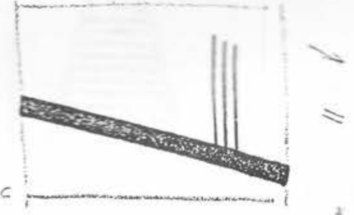




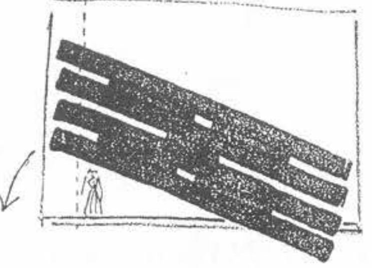
o oblică descendentă se poate echilibra : ... cu o verticală

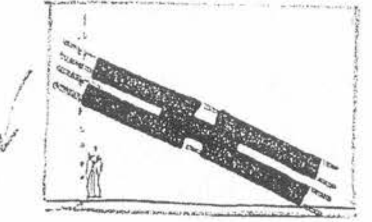


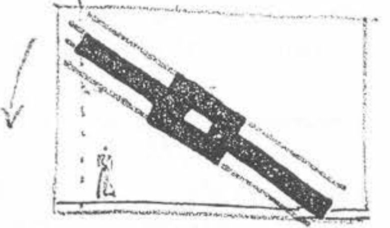




OBLICA DESCENDENTĂ ECHILIBRATĂ CU
A - DOUĂ VERTICALE
B,C - TREI VERTICALE







VII. EFECTUL UNGHIURILOR

„Accentuați cu vigoare orientarea pe care o dați fiecărei părți a corpului, capului, umerilor, bazinului, picioarelor."

Auguste Rodin

Partea cea mai profundă a relațiilor verticalei cu orizontala şi oblicele, o constituie aşa-numitul efect al unghiurilor.

Atunci cînd o verticală se întîlneşte cu o oblică ascendentă sau descendentă, în unghi ascuțit, se naşte o stare de tensiune, de încordare, de forță, gata să explodeze şi să declanşeze o energie.

Această stare dovedeşte existența unei forțe capabile să se declanşeze în orice moment.

Încordarea pe care o exprimă formele care alcătuiesc o compoziție dă naştere unei stări de nelinişte. Nu ştim ce urmează să se întîmple: echilibrul armistițiului sau destinderea, care înseamnă pace.

Un exemplu edificator pentru acest gen de relații este „Gînditorul" lui Rodin, sculptură statuară în care membrele personajului sînt strînse în unghiuri ascuțite, asemenea unui arc încordat.

Etapa următoare de relații este dată de o verticală perpendiculară pe o orizontală care naşte starea de echilibru, de stabilitate, de linişte.

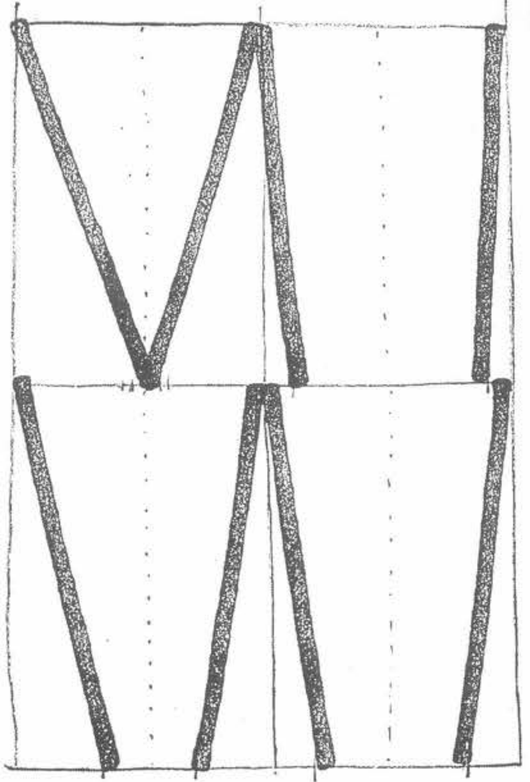
Pentru a ilustra această relație, să ne gîndim la sculptura statuară din Egiptul antic: portretele de faraoni, scribul etc., dar şi la sculptura statuară a lui Gheorghe Anghel: „Theodor Pallady", „Cărturarul", „Maternitățile" etc.

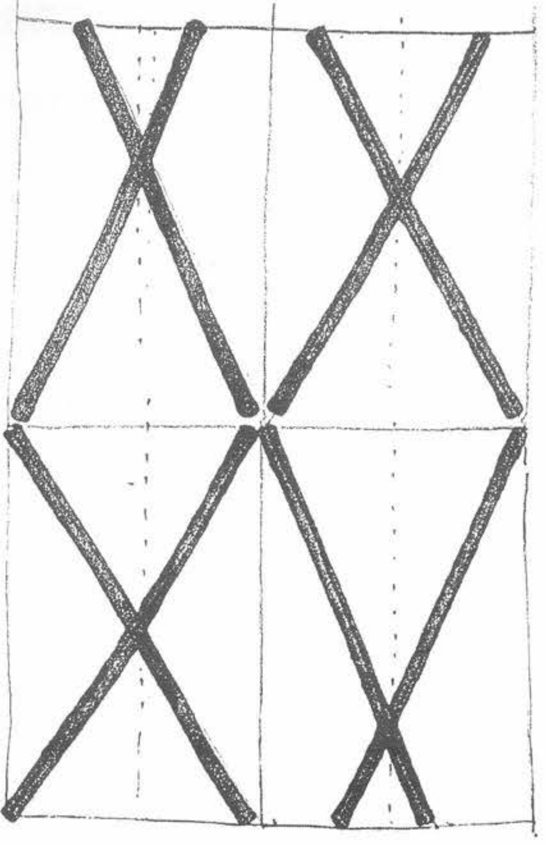
Volumele organizate după aceste relații ne dau senzația de stabilitate absolută, de echilibru perfect al formelor.

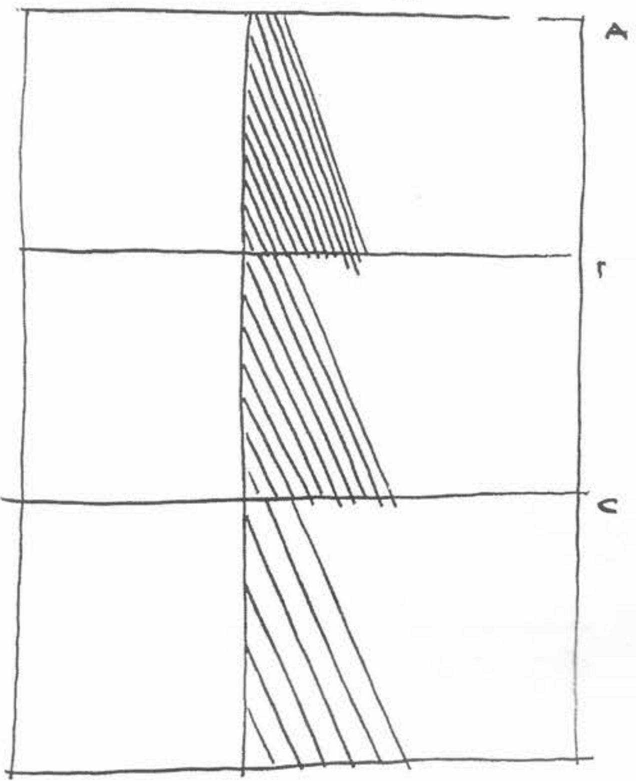
Ajungem la ultimul fel de relații între verticale şi o oblică descendentă. Observăm că are loc o destindere, o liniştire totală a formelor. Bătălia s-a terminat, urmează pacea, înțelegerea, cooperarea.

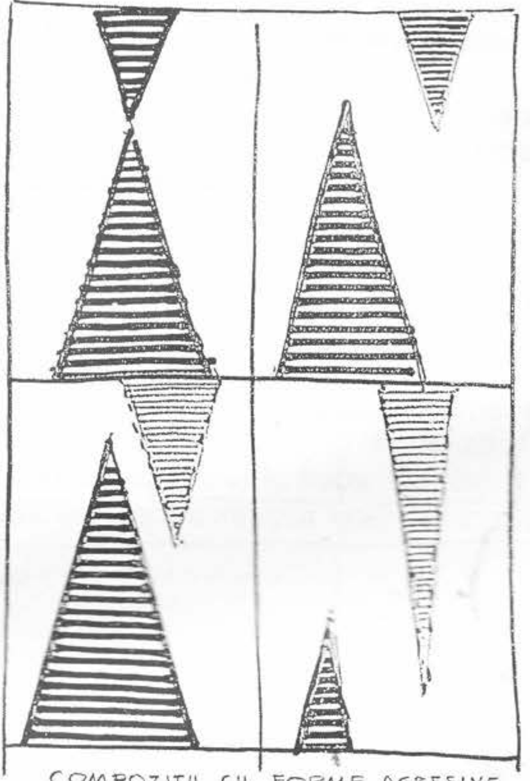
Totul se duce pe „apa sîmbetei", deci pe aşa sfîrşitului, pe o cale fără oprire. Să ne gîndim la „parabola orbilor" de Bruegel, unde cele cinci personaje, cu cinci grade de infirmitate vizuală, alunecă pe drumul sfîrşitului. Totul coboară fără putința de a fi oprit.

Toate aceste modalități de relații plastice fac parte din limbajul plastic fundamental şi, atunci cînd sînt aplicate judicios, imprimă caracter şi semnificație temelor abordate.









OBLICE

EFECTUL UNGHIURILOR

RELAȚIA: V.- Oz.- Ob.

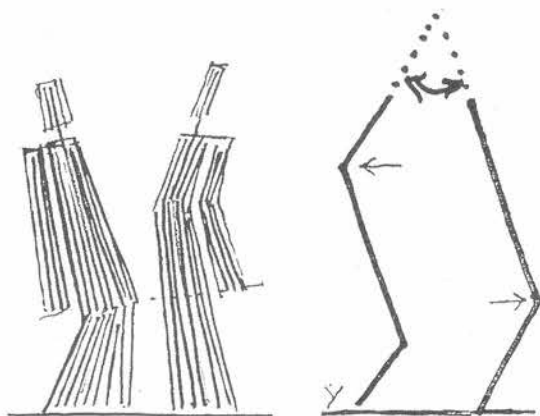
ST. D. Dr. ST. DR.

A C A A B 45 B 90 C 135° B Z. C

·X· ·Y· destindere

tensiune echilibr

• TENSIUNE
• ECHILIBRU
• DESTINDERE (DEZECHILIBRU)

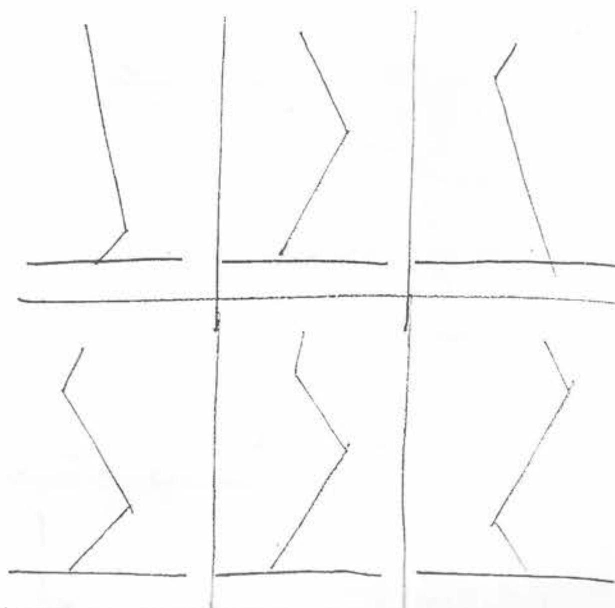


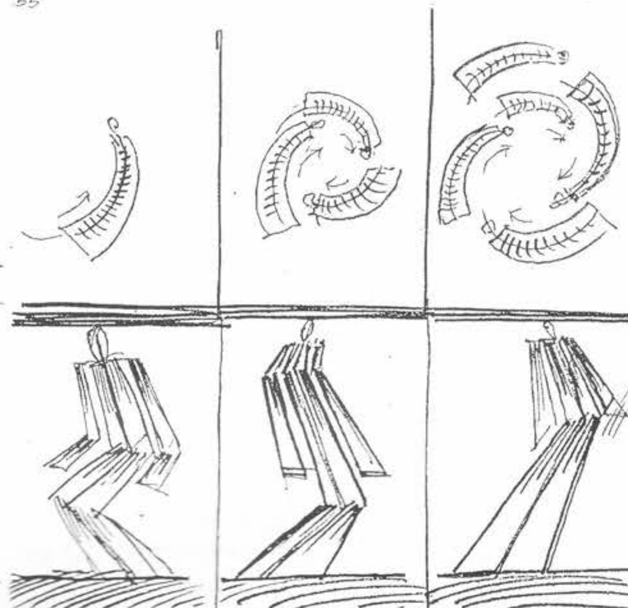
RELAȚIE: CONVERGENT / DIVERGENT

SEMNIFICAȚIE:
X • ATRACȚIE
Y • RESPINGERE

X

55





Relatie Passeaage L + frângere a liniei (schimbare de direcție)

SCHIMBAREA AXELOR CORPULUI UMAN
↓
∴
SCHIMBAREA SEMNIFICAȚIEI EXISTENȚEI
ELEMENT ESENȚIAL PENTRU

OMUL ÎN DIFERITE STAȚIUNI –

VIII. COMPOZIȚIA CU LINII CURBE ȘI CONTRACURBE

„Apropierea de cunoştinţele intuitive cere o inimă de foc şi un creier de gheaţă. Cere o privire clară îndreptată asupra fenomenelor lumii înconjurătoare. Cere metode riguroase, raţionale, iraţionale şi supraraţionale. Cere gustul riscului şi al jocului..."

Max Ernst

Prin eleganta mişcare a liniilor în imagine, universul acestor forme plastice ne invită spre imagini cu caracter ondulatoriu, unduios, vălurit.

Fie că este vorba de linii curbe cu un traseu semicircular sau de trasee cu segmente parabolice sau elipsoidale, liniile cu o mişcare vălurită ne propun o dinamică mai blîndă, mai liniştită, mai cursivă în imagine. Ele nu au caracterul tăios al întîlnirilor în unghiuri ascuţite dintre liniile orizontale cu liniile oblice. Liniilor curbe le lipseşte cruzimea acestor întîlniri tensionate, de orientări şi întîlniri de linii şi forme oblice.

Studiind relaţiile care se nasc între curbe, constatăm că ele sînt de atracţie sau de respingere. De asemenea, ele pot să nască în imagine o mişcare ondulatorie sau circulară.

Arta barocului este cel mai elocvent exemplu de compoziţie cu linii curbe şi contracurbe, din care se realizează o neliniştitoare mişcare a formelor în imagine.

Tensiunea acestor relaţii a dat naştere dramatismului baroc şi a iluzionismului pictural, în care formele de arhitectură reală se prelungesc în forme de arhitectură sugerată cu ajutorul picturii, care se bazează pe folosirea perspectivei şi a culorii.

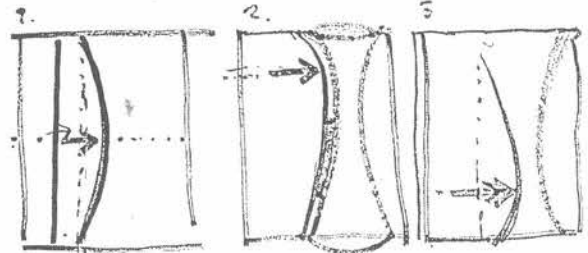
Tot în acelaşi univers de forme se situează şi stilul rococo (mai ales cel vienez), caracterizat prin eleganţa mişcării curbelor şi contracurbelor în plan şi în spaţiu. Cromatica este gingaşă, delicată, suavă, bazată pe tonuri de roz, albăstrui, vernil, violaceu şi neliniştitorul auriu, simbol al regalităţii şi al opulenţei aristocratice.

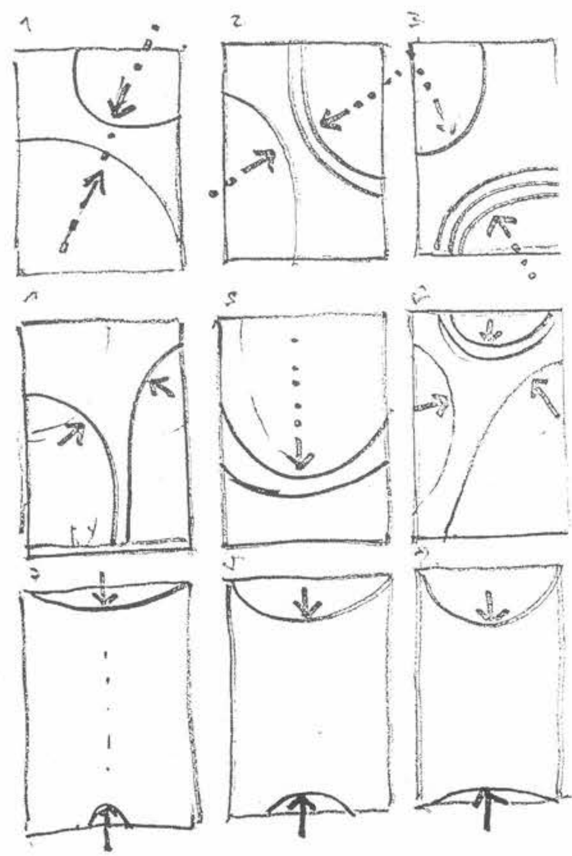
Dacă dialogul de curbe, cu orientare circulară, dă naştere vîrtejurilor în imagine, desfăşurările ondulatorii determină o mişcare vălurită în care privirea ne este purtată pe aceste trasee ondulate.

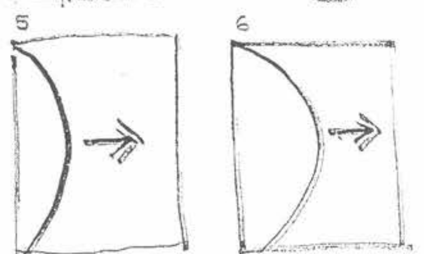
Arta lui Utamaro este un exemplu strălucit de realizare în xilogravură colorată a unui univers de forme şi de personaje construite prin jocuri de trasee curbe şi contracurbe, trasate cu rafinament şi eleganţă absolută.

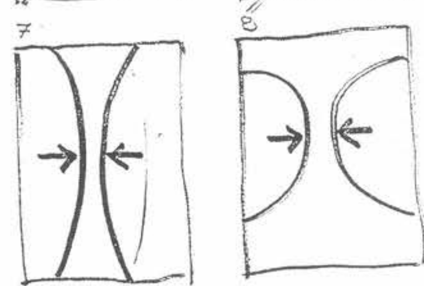
Poziţia aleatorie între formele din imagine duce la dezordine şi haos. Compoziţia statică sau dinamică a formelor este elementul esenţial pentru reuşita unei compoziţii expresive.

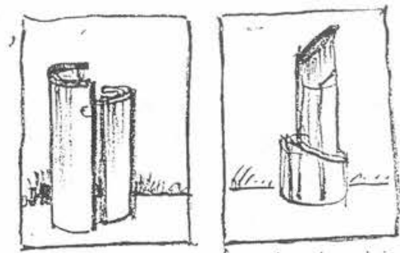
CURBE + CONTRACURBE



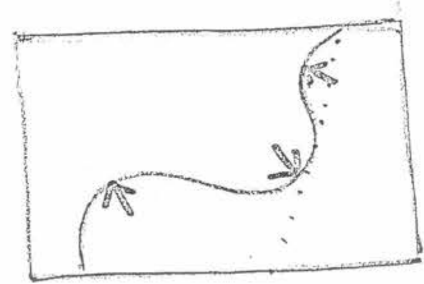


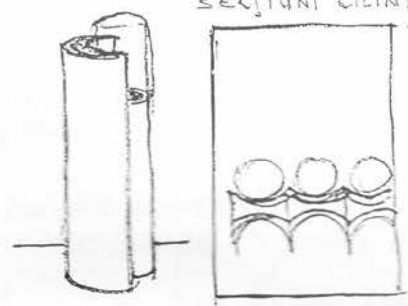


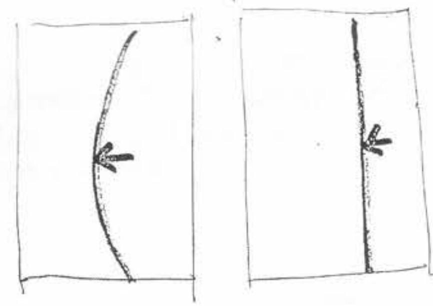




SECȚIUNI CILINDRICE









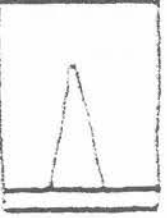
ORIENTAREA TENSIUNILOR

IX. STABILITATEA FORMELOR ÎN IMAGINE

a. Cu cît latura orizontală a formelor este mai mare cu atît stabilitatea este mai fermă.



Stabilitatea absolută

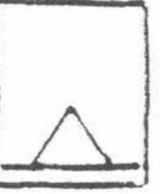


Stabilitate

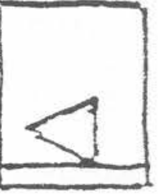


Stabilitate fragilă

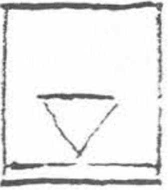
b. După poziția pe care o are în imagine, aceeaşi formă poate să fie stabilă sau instabilă. O suprafață triunghiulară cu laturile egale poate să cunoască următoarele situări în imagine:



Stabilitate totală a triunghiului aşezat cu latura pe orizontală

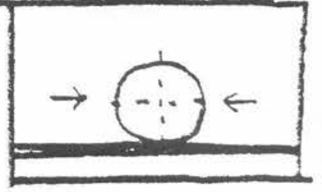


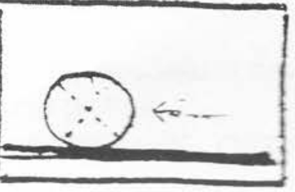
Instabilitate unde prin acțiunea unor forțe exterioare poate să-şi schimbe poziția în imagine

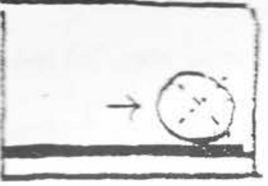


Echilibru fragil unde la cea mai mică atingere îşi schimbă poziția

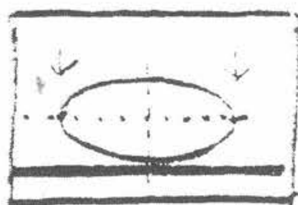
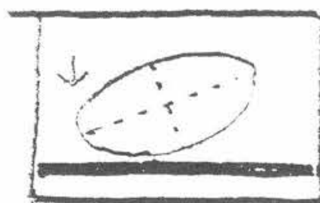
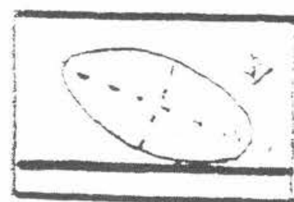
c. Circumferința are tot un echilibru fragil, la fiecare atingere putîndu-se deplasa spre stînga sau spre dreapta.







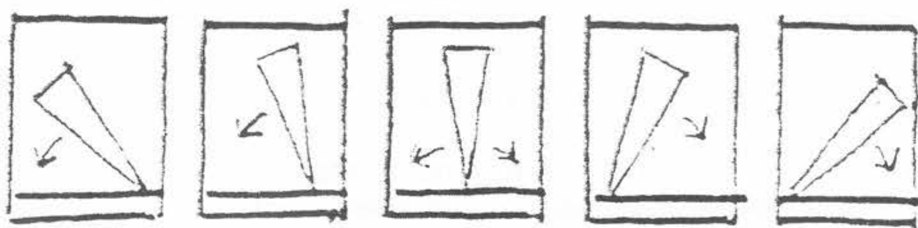
Trei schimbări de poziție în urma acțiunii unei forțe

Echilibru instabil Mişcare 1 Mişcare 2

rezultată: pendulare

În concluzie toate triunghiurile cu vîrful în jos sugerează instabilitatea formelor în imagine.



Această concluzie este valabilă pentru toate formele cu un singur punct de sprijin în imagine.

X. PROPORȚIA FORMELOR ÎN IMAGINE ȘI SEMNIFICAȚIA LOR

A. FORMELE ŞI PROPORŢIA LOR

Ierarhizarea formelor în imagine se face mai întîi după disciplina clasică, ţinînd seama de micşorarea lor perspectivă, pe măsură ce se adîncesc în spaţiu. În felul acesta compunerea personajelor, aşezarea lor se transformă într-o bornare a spaţiului, omul fiind, prin situarea sa în diferite planuri, elementul de referinţă pentru proporţionarea formelor în imagine.

Însă, mai există şi perspectiva afectivă, care determină o schimbare sentimentală de scară în raport cu personajele care urmează să populeze imaginea. Aşa se face că o „pisicuţă iubită" să fie supradimensionată faţă de mărimea oamenilor şi altor animale existente în imagine, în acelaşi plan cu ea.

B. GIGANTIC ŞI MINIATURAL

„Pentru prima oară, după cîte secole!, nu mai ascultă urcînd în el pentru a fi transmis, decît cîntecul inepuizabil al tenebrelor. Dacă Bosh introdusese pe oameni în universul său infernal, Goya introduce infernul în universul omenesc". (André Malraux)

Din aceste neguri ale sufletului lui Goya se ivesc „Colosul", „Colosul care doarme" şi „Saturn devorîndu-şi fiii".

Colosul este o făptură care impresionează prin dimensiuni şi prin energia care poate în orice clipă să explodeze. Privit aproape, din profil, luminat de lună pe o porţiune din spate, din obraz şi din nas, el are o energie gata în orice clipă să se pună în mişcare.

Monstru al nopţii, el e capabil de orice acţiune.

Este o prezenţă neliniştitoare, memorabilă.

Fără alte figuri care să-i fixeze prin contrast scara de proporţie, el ne apare ca un individ gigantic proiectat pe cer.

O viziune gen Gulliver întîlnim în „Colosul adormit", asaltat de o mulţime de omuleţi care-i escaladează figura cu scări, îi pătrund în nas, în ochi şi în gură, asemenea unor gîngănii pe un stîrv.

Chipul Colosului este calmă, neutră, impasibilă la ce i se întîmplă.

Doar orientarea descendentă a capului este o sugestie clară a sfîrşitului apropiat al uriaşului.

Tratat într-un expresionism demenţial, „Saturn devorîndu-şi fiii" este poate una din cele mai monstruoase imagini din istoria picturii.

Exacerbarea expresiei figurii, a gesturilor, stilizările aleatorii anatomice, împing imaginea picturală în zona parpxismului.

Poate lîngă genunchiul monstrului o siluetă minusculă de femeie priveşte în pămînt, aşteptînd resemnată sfîrşitul.

Astfel înțelegem cum contrastele de forme pot trece din zona decorativului plăcut, ilustrativ, în zona tragicului tenebros. Arta lui Goya este un strălucit exemplu.

*

* *

După naufragiul vaporului care-l purta în călătorie, Gulliver se trezeşte. „Cînd mă deşteptai, se făcuse ziuă, încercai să mă ridic, dar în zadar. Mă culcasem pe spate şi m-am trezit cu picioarele şi mîinile prinse de pămînt de o parte şi de alta, şi cu pletele capului, tot aşa. Am simțit chiar mai multe legături, foarte subțiri, care îmi înlănțuiau trupul. Nu mă puteam uita decît în sus; soarele începuse să ardă cu putere şi lumina lui prea mare îmi lua ochii. Am auzit un zgomot neînțeles în jurul meu, dar în poziția în care mă aflam, nu puteam să văd nimic altceva decît cerul. Curînd am simțit ceva mişcîndu-se pe piciorul meu stîng, înaintîndu-mi încet pe piept pînă aproape de bărbie. Mare-mi fu mirarea cînd am zărit figura omenească a unei făpturi, nu mai mare de-o şchioapă, ținînd un arc şi o săgeată în mîini. În acelaşi timp simt pe mine forfotind vreo alți patruzeci de omuleți din aceştia".

Prin această descriere, scriitorul ne pune în temă cu toate elementele povestirii: călătoria, furtuna, naufragiul şi pătrunderea în ținutul liliputanilor, al piticuților, al omuleților care intră în dialog cu uriaşul Gulliver.

Atît în acest episod, cît şi în următorul, scriitorul ne precizează locul acțiunii şi face o descriere amănunțită a proporțiilor celor care participă la întîmplările din narațiune.

Comparațiile inspirate ne ajută să înțelegem dimensiunea protagoniştilor acestor istorisiri.

Jonathan Swift descrie amănunțit întîlnirea lui Gulliver cu uriaşii. „Încercam să găsesc vreo spărtură în gard, cînd zării un băştinaş, în lanul vecin, de aceeaşi talie ca şi cel pe care-l descoperisem la țărm urmărind şalupa noastră. Mi se păru de înălțimea unei clopotnițe obişnuite, şi făcea, după socoteala mea, nişte paşi de vreo cinci stînjeni lungime. Cuprins de mare spaimă, am alergat înapoi şi m-am ascuns în grîu, am avut însă vreme să-l zăresc pe uriaş, care se apropiase de o spărtură a gardului, prin care privea încolo şi-ncoace, strigînd totodată cu o voce de tunet".

Compozițional problema se leagă de arta de a ritma şi organiza micile personaje pe direcții oblice pentru a sugera neliniştea care le stăpîneşte.

Un efect contrar se obține lăsînd oamenii ce elemente dominante în imagine şi micşorînd casele, natura, obiectele.

Spectacolul lui Silviu Purcărete cu „O scrisoare pierdută" de I.L. Caragiale, montat la Teatrul Mic, constituie un strălucit exemplu. Decorul oraşului, imaginat de Maria Miu, este tratat ca o machetă alcătuită din căsuțe miniaturale, pe care eroii, stăpînii oraşului, le domină cu autoritate. Contrastul formelor creează o impresie elocventă despre politicienii care controlează viața electorală a unui orăşel de provincie.

Diferența de scară, de mărime, om/ obiecte, devine pentru privitor o imagine simbolică de neşters, ea stabilind relația eroilor în societate.

Această structură scenografică este evocatoare pentru orice grafician care îşi pune problema semnificației formelor în imagine.

Un sentiment straniu, neliniştitor, îl trăieşti şi atunci cînd priveşti un film în care un om călătoreşte în corpul uman, în care venele, arterele şi celulele devin gigantice față de omulețul insignifiant, rătăcitor.

Contrastul este o modalitate expresivă pentru a stabili proporția dimensiunii elementelor care intră în acțiune.

Ierarhizarea mărimii personajelor ne ajută să înțelegem relațiile care se stabilesc în imagine.

Contrastul formelor vitalizează şi dinamizează imaginea.

Mişcată, linia dă un plus de expresivitate compoziţiei temei alese şi o impune prin caracterul ei straniu, neobişnuit.

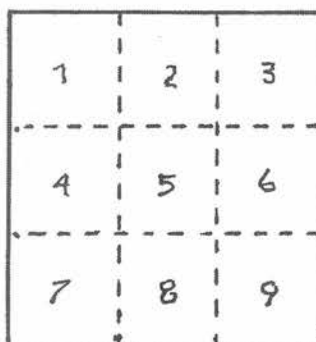
XI. ORIENTAREA FORMELOR ÎN COMPOZIȚIE

1. CASETAREA IMAGINII

Reuşita unei compoziţii se leagă de felul în care aşezăm, organizăm şi ordonăm formele în vederea transmiterii unui mesaj.

Analizînd semnificația fiecărei zone principale în care amplasăm centrul de interes al imaginii, constatăm că fiecare sector din compoziție are o semnificație precisă şi ajută la receptarea lucrării în direcția dorită de creator.

Împărțim suprafața imaginii în 9 părți egale şi căutăm semnificația fiecărei zone în parte.



Zona 5 este plasată în axul de simetrie al imaginii cu un echilibru perfect în imagine, totuşi simțim că această formă are tendința să coboare, să alunece spre partea inferioară a imaginii.

Zona 2, situată simetric centrat, la limita superioară a pătratului, este o formă care sugerează o semnificație sacră, aeriană şi o posibilă intrare recentă în imagine.

Întreaga compoziție este perfect echilibrată.

Pe acelaşi ax vertical, în partea inferioară a imaginii, forma are stabilitate, aşezare, linişte, fixitate, sugerînd pămîntul.

Pătratul 1, situat în partea superioară a primului ax vertical al imaginii, sugerează o recentă intrare în imagine de sus (cădere), sau o posibilă intrare din partea stîngă a imaginii.

Este o formă compozițională la început de drum, folosită mai mult în filmul de animație şi de ficțiune ca element de început al unei scene din film, cu posibilități de deplasare pe orizontală (zbor), de cădere pe o direcție oblică descendentă sau pe axul vertical al imaginii.

În această situație, capacitatea alegerii traiectoriei de cădere dă semnificație căderii în cadru.

Pătratul 4 este o zonă echivocă, alcătuită de creatori. Ea poate fi utilizată ca element de dialog cu alte pătrate apropiate (2 şi 8 sau 3 şi 9) dinamizînd imaginea mai rapid în primul caz, sau mai lent în cel de-al doilea.

Pătratul 7 este o formă la început de drum pe orizontală, sau la sfîrşit de drum pe verticală, dar ea poate să sugereze o posibilă traiectorie ascendentă prin pătratele 5 şi 3.

Pătratul 3 îl citim fie ca pe o formă obosită de trecere orizontală prin imagine sau ca pe un element care a pătruns de curînd în compoziție şi urmează să alunece fie pe o direcție oblică trecînd prin pătratele 5 şi 7.

Mai puțin interesant vizual şi grafic este pătratul 6 situat în extremitatea mediană dreaptă a imaginii, cu o amplasare echivocă. Fie aşteptăm să părăsească imaginea prin dreapta, fie să coboare vertical prin pătratul 9, sau să dispară oblic prin pătratul 8.

Ultimul pătrat, situat în partea dreaptă de jos a compoziției, este un punct vizual sau ultima imagine, deoarece singurele posibilități de mişcare sînt ieşirea în dreapta în jos, sau pe o direcție oblică descendentă.

*

* *

Dar tot ceea ce am afirmat mai sus rămîne numai la nivel de idee, deoarece fiecare formă are o anumită configurație, caracterul ei poate să modifice sau să contrazică unele afirmații anterioare.

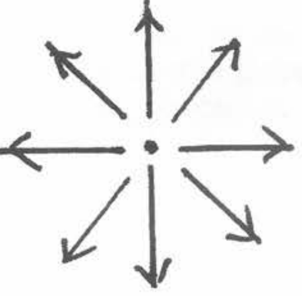
Deoarece formele întîlnite în natură nu se înscriu decît rareori în forme geometrice perfecte, fiecare element care intră în compoziție, şi are caracter dominant, are o configurație aleatorie, variabilă, totul este imprimat de caracterul formei şi de tensiunile născute de vectori.

2. SĂGEȚILE VECTOR

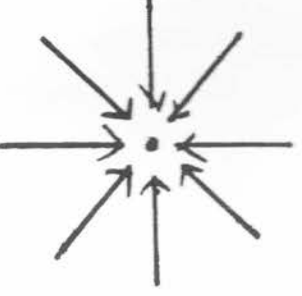
Fiecare formă din realitate conține unul sau mai mulți vectori care indică orientarea tensiunilor față de imagine.

„Cînd un sistem este liber să-şi răspîndească energia în spațiu el îşi trimite vectorii de jur-împrejur, în mod egal, ca razele pornite dintr-o sursă de lumină. Modelul simetric radial rezultat este prototipul compoziției centrice". (Rudolf Anheim)

Această configurare o întîlnim la formele sferice ale planetelor şi stelelor.



Dacă această modalitate este explozivă, cred că putem vorbi şi de una implozivă, de absorbție a energiei în interior, în centrul formei.



Lucrurile îşi caută, îşi definesc mereu forma.

Fiecare formă se echilibrează în imagine fie singular, fie în dialog cu altă imagine sau în relaţie cu mai multe.

Chiar monologul formei în imagine înseamnă prima modalitate compoziţională. De felul în care este fixată forma în imagine, ea intră în relaţie tensionată cu suprafaţa. Modalităţile frecvent întîlnite în compoziţie ne arată că fie forma domină imaginea, fie este dominată de spaţiul înconjurător.

Creatorul îşi propune să elibereze compoziţia realizînd o lucrare expresivă, în care tensiunile vectoriale se echilibrează.

Dialogul formelor este modalitatea cea mai des folosită.

Permanent trebuie să existe o relaţie în care o formă să fie dominantă.

Există şi exemple strălucite de egalităţi expresive, dar cu o configuraţie diferită a formelor care au şi unele elemente care le diferenţiază.

Modalitatea complexă de organizare a imaginii este compoziţia cu mai multe personaje sau forme, dispuse pe mai multe planuri, cu orientări diferite, cu diferenţe de densitate a imaginii datorită diferenţelor de facturare a formelor.

Orchestrarea unei asemenea lucrări complexe este examenul de maturitate artistică pe care trebuie să-l dea fiecare artist. În asemenea compoziţii el poate să spună mai mult, într-o modalitate mai complexă, şi obţinînd maximum de expresivitate, să emoţioneze atît amatorii de artă cît şi pe critici.

XII. DESCHIDERILE ÎN IMAGINE
(ARCADE, UŞI, FERESTRE)

„De la fereastra situată spre nord, privirea străbătea pînă departe, spre un lanț de munți care iarna se acopereau cu zăpadă şi de unde venea un vînt foarte rece care îngheța casa."

Giorgio de Chirico

Considerăm planul doi al lucrării ca un element de ecranare a spațiului sugerat în imagine. Fiecare gol care se iveşte în această suprafață este o deschidere către o nouă lume, lumea de dincolo. Noul spațiu spre care ne îndreptăm privirea este un spațiu necunoscut, neliniştitor, o altă lume.

Să încercăm şi noi să pătrundem prin „poarta cea strîmtă" a credinței pentru a descoperi un alt spațiu.

Proporția deschiderilor. Raportate la scara umană, deschiderile sînt definitorii pentru ceea ce dorim să exprimăm.

Una este o deschidere îngustă pe care ne strecurăm cu greu, alte o deschidere normală şi altceva este un gol prin care poate străbate toată mulțimea.

Fiecare poziție a unei uşi are sens diferit: uşa închisă sugerează imposibila comunicare; uşa întredeschisă – o speranță; uşa deschisă – şansa dialogului.

Ferestrele au tot un rol simbolic în imagine; de la ferestrele enorme, care ne dezvăluie tot ce se petrece în planul III, la fereastra cu proporții normale, care ne prezintă atît cît trebuie şi pînă la ferestruica de închisoare, prin care pătrunde ultima rază de lumină.

Avem ferestre cu forme verticale care aspiră spre înălțimi, spre cer, sau cu dominantă orizontală, care accentuează apăsarea şi presiunea unei existențe mediocre.

Dar aceste goluri pot fi transparente, opace sau zăbrelite şi cu fiecare formă nouă semnificația imaginii se schimbă.

Compoziția devine un loc al sugerării prin forme a unei semnificații, care să dea de gîndit privitorului.

O deschidere reprezintă o şansă de comunicare şi ea nu trebuie ratată.

Privind pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico, înțelegem că fiecare gol trebuie să fie plin de semnificații. Pentru un grafician jocul deschiderilor în imagine poate fi un element creator, benefic, iar organizarea riguroasă, ritmică, expresivă a golurilor poate să dea forță şi caracter compoziției.

XIII. PRESIUNEA FORMELOR DOMINANTE

„... tensiunea care este întreținută de conflictul dintre ideea urmărită și tabloul ce se afirmă. Cred că tocmai această tensiune dă viață tabloului."

Georges Braque

Mai puțin discutată, mai puțin analizată, presiunea formelor dominante asupra formelor minore este demnă de interes. Forța opresivă, pericolul nu mai este prezent prin făpturi concrete sau alcătuiri monstruoase, ci de o „cortină neagră", care, fie că se lasă peste personajele din imagine, fie că le presează din partea stîngă a imaginii, fie din dreapta compoziției, ea devine un element strivitor în imagine.

Aceeași formă poate să coboare și oblic, ca o ghilotină cu tăișul orientat ascendent sau descendent.

Aceste elemente strivitoare, malefice devin un simbol al forțelor întunericului, care apasă realitatea asemenea destinului, fără putință de replică și de împotrivire.

Alternanța formei abstracte, dominante, cu formele umane de mică dimensiune, creează un contrast violent, care accentuează tragismul situației.

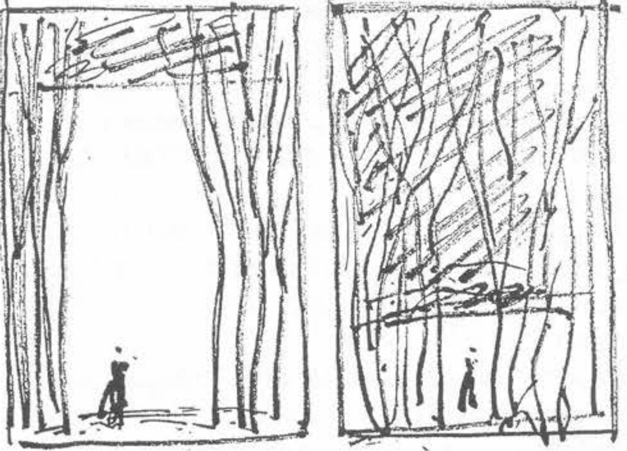
Relația acestor forme abstracte cu formele umane duce la o înfruntare neliniștitoare, deoarece efectul lor este asemenea cu cel al asteroizilor care pătrund în atmosferă și strivesc totul în cale.

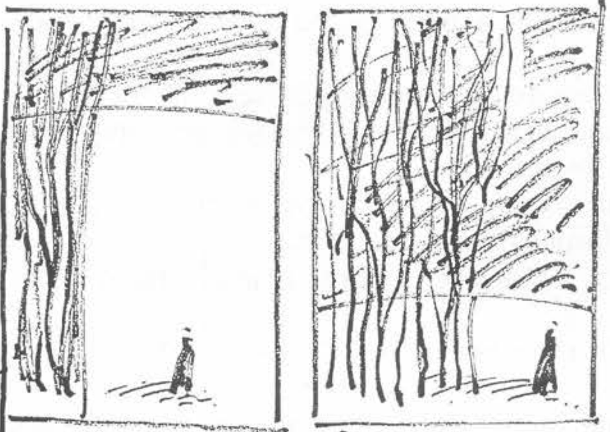
Arta graficianului constă în găsirea celei mai bune proporții, atît pentru elementul agresiv, cît și pentru oamenii care alcătuiesc grupul din imagine.

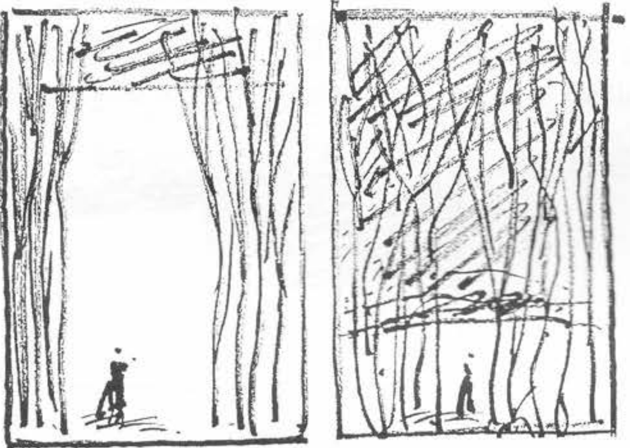
După dezastrul de la Hiroshima și Nagasaki, asemenea teme apocaliptice au devenit tot mai frecvente în artele vizuale și mai ales în grafică. Ele prezintă coșmarul pe care-l trăiește omenirea după dezastrul atomic.

Noile structuri compoziționale ale imaginii sugerează uin drum al pierzaniei, al coșmarului contemporan și au devenit obsesive pentru creatori.


• PRESIUNE: FORMA • PERSONAJ






PERSONAJ ÎN
DECOR
TENSIUNI

XIV. DRAMATURGIA UMBREI

„Umbra este puntea pe care lumina ne-o dăruieşte ca să trecem cîndva peste ea în ultima noapte."

Lucian Blaga

Un element de contrast de maximă eficacitate dramatică este umbra.

Fie că este vorba de umbra proprie, pe care fiecare formă o evidenţiază atunci cînd este luminată de o sursă de lumină, fie că urmărim umbra purtată, adică aruncată de o formă pe altă formă, acest element plastic dă forţă şi expresivitate imaginii.

Grafica (mai ales linogravura şi xilogravura) foloseşte umbra ca element de contrast violent, care dă energie lucrărilor.

După locul unde e situată sursa de lumină, forma poate să aibă pe lîngă umbră proprie, umbră purtată, de mici dimensiuni, de dimensiuni normale sau o umbră gigantică.

Umbra accentuează tragismul imaginii, dă compoziţiei o notă neliniştitoare.

Sistemul convenţional de luminare a imaginii (cu lumină de la o singură sursă) a primit o lovitură de la Giorgio de Chirico care, în picturile sale metafizice, utilizează două, trei surse de lumină, accentuînd factura stranie a lucrurilor.

Suprarealismul a impins mai departe problemele umbrei, tratată ca un element aleatoriu, ea urmărind mai mult gîndul creatorului şi nu o raportare strictă la realitate.

Demne de luat în seamă sînt lucrările cu umbra întreruptă, de diverse crăpături, cu umbra frîntă, după planurile oblice pe care le aşază, sau cu umbre intersectate, datorate mai multor surse de iluminat.

Un exemplu impresionant de folosire a umbrei întîlnim în filmul lui F.F. Copola „Portocala mecanică, unde umbra gigantică pe care o aruncă personajele devine ea însăşi un element dramatic, funcţional, în acţiune.

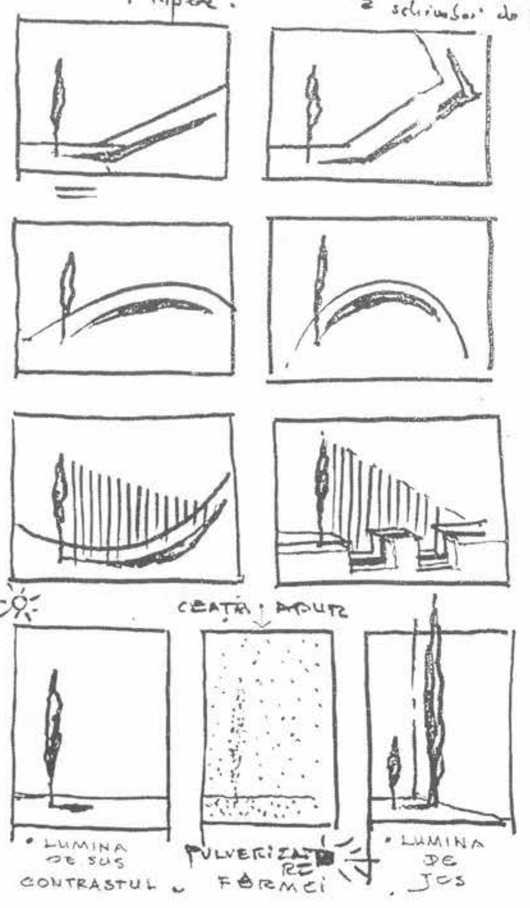
Felul în care luminăm un portret, un chip uman, de jos, de sus, de la stînga sau de la dreapta, ajută la accentuarea caracterului cu ajutorul umbrei.

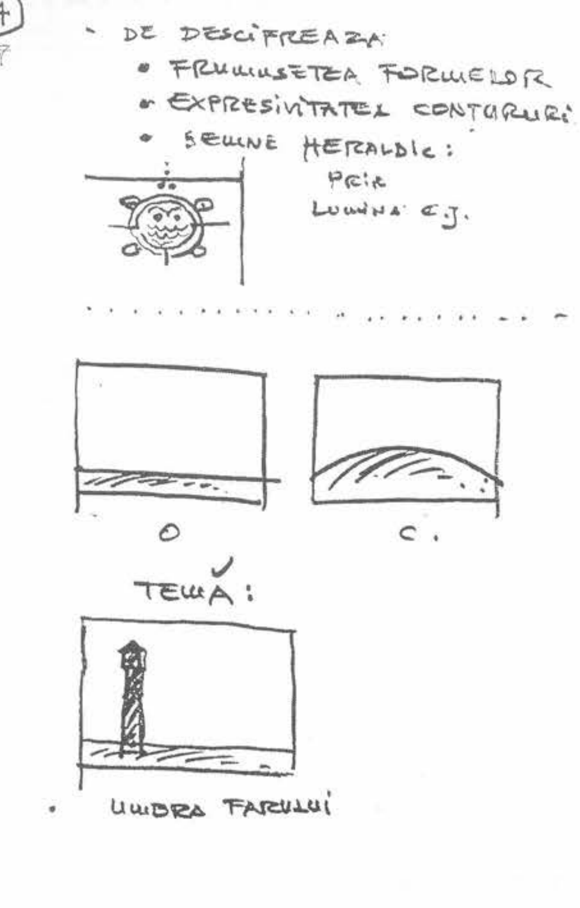
Expresionismul cinematografic a utilizat umbre oblice uriaşe, stranii, care accentuează dramatismul.

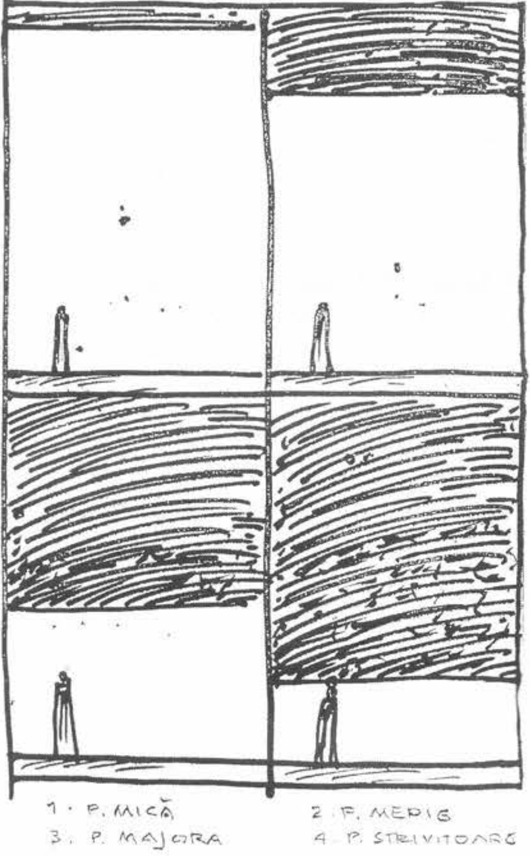
În desen, umbra este folosită în mod frecvent la Corneliu Baba pentru a sublinia caracterul personajelor.

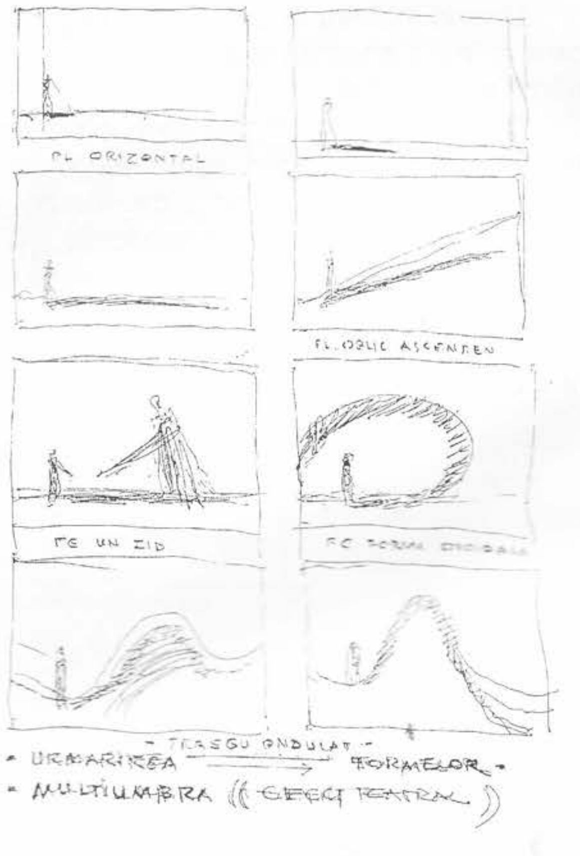
În gravurile lui H. Daumier întîlnim exemple strălucite de integrare a umbrei în compoziţie.

Pentru fiecare grafician umbra face parte din arsenalul de modalităţi de expresie cu ajutorul căreia se pot obţine, prin studii şi numeroase încercări, rezultate imprevizibile.


1 ripere.
2 schimbări de ...
LUMINA DE SUS
CONTRASTUL
CEAȚĂ / ABUR
PULVERIZAREA FORMEI
LUMINA DE JOS


4
- DE DESCIFREAZĂ
• FRUMUSEȚEA FORMELOR
• EXPRESIVITATEA CONTURURI
• SEMNE HERALDICE:
PRIN LUMINĂ E.J.
O
C.
TEMĂ:
• UMBRA FARULUI


PRESIUNE ASUPRA PERSONAJULUI
1. P. MICĂ
2. P. MEDIE
3. P. MAJORĂ
4. P. STRIVITOARE


• DIALOGUL CU UMBRA •
PL. ORIZONTAL
PE UN ZID
- TRASEU ONDULAT -
• URMĂRIREA FORMELOR •
• MULTIUMBRA

XV. NARAȚIUNEA ETAJATĂ

Compoziția imaginii în două sau mai multe REGISTRE (benzi orizontale, dreptunghiulare de formă alungită) pune probleme noi în ordonarea imaginii.

În acest caz, este vorba de realizarea unei narațiuni în imagini, în care să se înțeleagă cu claritate despre ce este vorba şi ce se întîmplă în suita de lucrări.

Avînd experiența benzilor desenate, graficienii au trecut şi la alcătuirea acestui tip de compoziție complexă, în care eroii trebuie să-şi păstreze identitatea de la o imagine la alta, atît tipologic cît şi vestimentar.

Genul acesta de compoziție cere o STĂPÎNIRE A FORMELOR FIGURATIVE, ANATOMICE, pentru expresia realistă a eroilor. Dar nu numai atît, fiind vorba de acțiuni, este strict necesar să se realizeze COMPOZIȚII DINAMICE, pline de viață, foarte diferite ca structură de la o imagine la alta, pentru a menține mereu trează atenția privitorului.

Această prezentare CASETATĂ, SECVENȚIALĂ a acțiunii, în mai multe imagini, obligă la o continuitate a unor linii dominante, care trec de la un desen la altul şi care leagă acțiunea în mod fericit.

Compozițiile etajate, în registre, pot să aibă continuitate fără să mai fie segmentate, asemenea unui decupaj regizoral pentru desenele animate.

Asemenea structuri plastice narative se adresează mai ales copiilor, dar, de multe ori, ele pot să comunice şi oamenilor maturi multe lucruri numai prin imagine.

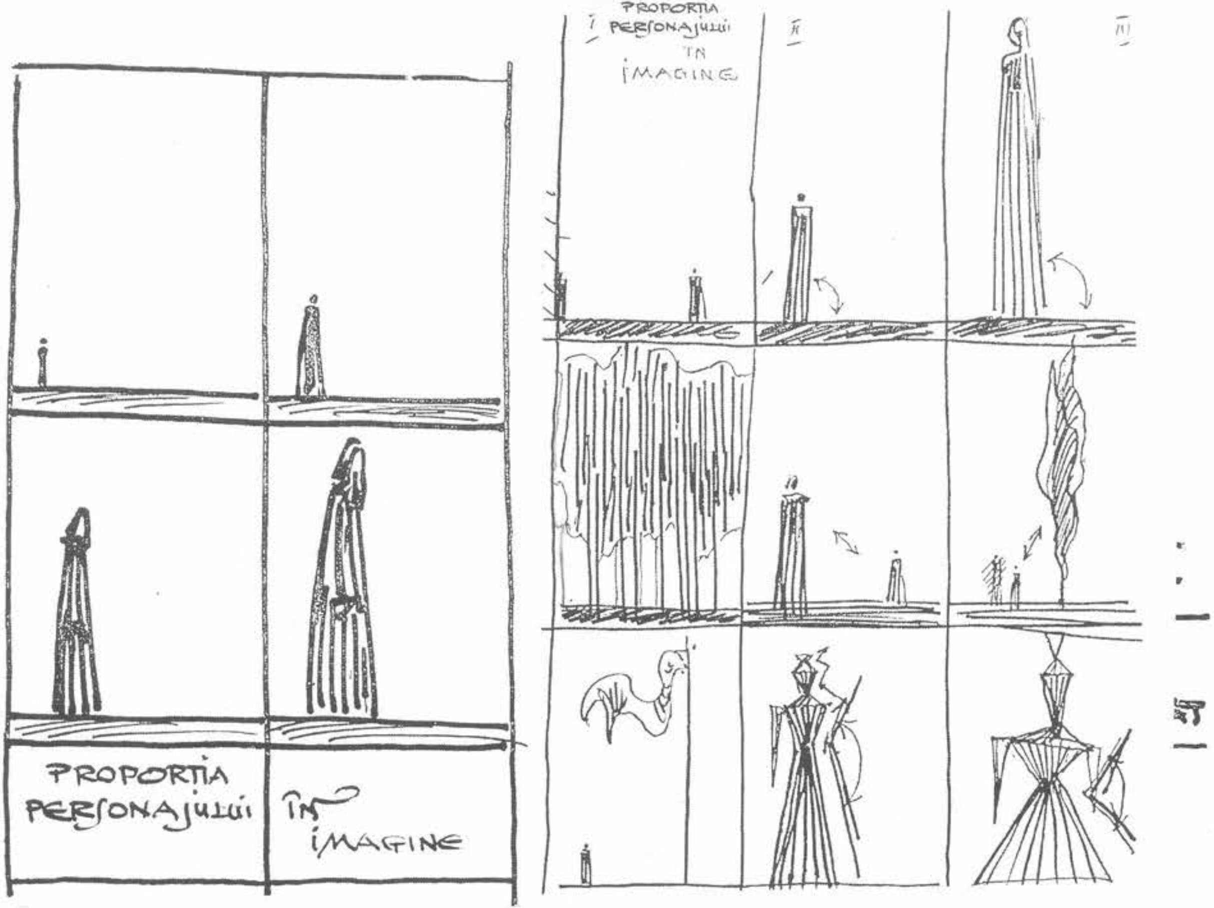
Uneori întîlnim în aceste compoziții orizontale şi acțiuni paralele care se suprapun, fiecare avînd o anumită valoare, deci intensitate de gri sau de culoare, pentru a putea fi urmărită şi înțeleasă.

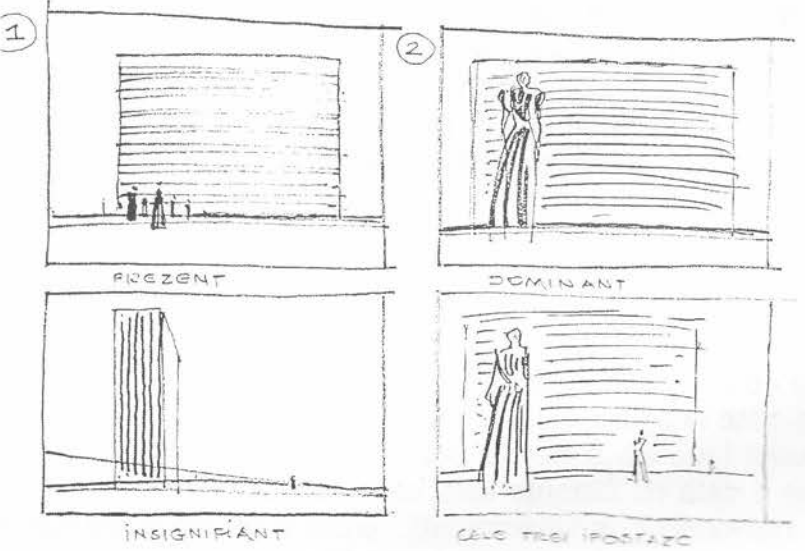
Se întîmplă ca liniile orizontale care ordonează casetarea desenului să se întrerupă şi, în unele locuri, să se realizeze comunicarea şi pe verticală între registre.

Farmecul acestui gen de lucrări constă în unitatea stilistică a elementelor componente, ajutate de textul explicativ.

Parcurgînd cu privirea o asemenea compoziție avem sentimentul că descifrăm o partitură muzicală, în care fiecare personaj are valoarea unei note muzicale.

Şcoală a fanteziei şi manierismului, benzile desenate continuă să fie o atracție pentru cei mici, chiar acum în epoca jocurilor electronice.


PROPORȚIA PERSONAJULUI ÎN IMAGINE
I
PROPORȚIA PERSONAJULUI ÎN IMAGINE
II
III


RELAȚIA - OM ARHITECTURĂ
1
2
PREZENT
DOMINANT
INSIGNIFIANT
CELE TREI IPOSTAZE

XVI. CONTRASTUL – ESENȚA COMPOZIȚIEI

„În fond contrastele stau la baza operei mele. Impresioniştii au epuizat melodicul... Eu am folosit contrastul la maximum."

Fernand Leger

De o importanță fără egal în domeniul artelor, compoziția este încercarea cea mai grea pentru un artist. Prin bogăția de cunoştințe profesionale, tehnice, estetice şi filosofice pe care le cere, ea este o problemă dificilă pentru fiecare creator.

Compoziția este „modalitatea specifică de structurare a elementelor unei opere de artă, astfel încît să formeze un ansamblu omogen, echilibrat, capabil să transmită privitorului ideea şi emoția artistului". (Liviu Lăzărescu) Pentru realizarea unei compoziții, elementele din natură sînt selectate, prelucrate, transformate în semne plastice, proporționate şi puse în relație unele cu altele. Se urmăreşte crearea unei unități coerente, în care formele îşi păstrează individualitatea, dar se formează un ansamblu unitar, legat prin tensiunea între elementele care-l alcătuiesc.

Echilibrul este principalul ordonator care stă la baza compoziției. Suprafața desenului se organizează utilizînd elementele esențiale ale limbajului plastic: punctul, linia, forma, valoarea, culoarea, ritmul.

Structura compozițională aleasă trebuie să pună în valoare tema şi ideea de bază. Folosirea compoziției statice sau dinamice, dense sau rarefiate, pe un plan sau pe mai multe planuri, depinde de opțiunea fiecărui creator.

Prin contrast înțelegem „opoziția între două sau mai multe elemente plastice asociate, care creează un ansamblu expresiv". (Liviu Lăzărescu)

Contrastul cromatic evidențiază „distanțarea, diferențierea generează tensiuni mai mult sau mai puțin active, în timp ce analogia, asimilarea, nivelarea le reduce".

De multe ori întîlnim în artele vizuale „contraste de linii şi forme, de mărimi şi structuri, de textură, de umbră şi lumină, de valoare, de culoare, de cald şi rece, de puritatea etc."

Legea fundamentală a creației artistice, contrastul de culoare are după Johannes Itten şapte modalități de existență.

Pentru grafician forma cea mai importantă este contrastul de clar-obscur, dintre deschis şi închis, ceea ce corespunde luminii şi umbrei.

Este prezent în orice imagine, colorată sau nu, întrucît fiecărei culori îi corespunde o treaptă valorică, situată între alb şi negru, polii definitorii ai contrastului. Expresivitatea acestui contrast creşte o dată cu distanța valorică a petelor care construiesc o imagine. Există un contrast de clar-obscur de tip acromatic, prezent într-un mare număr de opere, alcătuite pe baza albului, negrului şi griurilor intermediare (desene, tuşuri, gravuri) şi altul de tip cromatic (în care culoarea ocupă un loc secundar).

Pentru un grafician contrastul de clar-obscur acromatic este esențial.

Cu cît un artist reuşeşte să găsească un echivalent plastic pentru lumea reală şi imaginară în raporturi alb-negru, cu atît înțelege mai în profunzime specificul acestei profesiuni.

Pentru a simplifica lucrurile noi reținem contrastele fundamentale de negru pe alb şi alb pe negru; de negru pe gri şi gri pe negru; de alb pe alb şi negru pe negru (lucruri de mare rafinament plastic).

Mă opresc la două exemple elocvente: gravurile lui Masereel în alb-negru, gîndite inspirat, cu contraste violente, şi la multe din colajele lui Matisse, imaginate în raporturi ferme de culoare.

Pentru „ucenicul grafician" înțelegerea şi aplicarea contrastului cromatic este hotărîtor în cariera sa.

XVII. GEOMETRIA ŞI CARACTERUL IMAGINII

„Artistul are nu numai dreptul, dar şi obligaţia de a folosi formele în maniera pe care o crede necesară".
Kandinsky

Fiecare imagine grafică are o construcţie ascunsă, disimulată sau evidentă, de forme geometrice şi de direcţii ordonatoare, care dau stabilitate compoziţiei.

Dar o asemenea ordonare de forme, făcută cu rigoare şi seriozitate, poate fi ineficientă artistic, dacă elementele care intră în alcătuirea ei nu au originalitate plastică pregnantă şi nu impun o viziune personală asupra temei abordate.

Pericolul manierismului şi al pastişării lucrărilor altor creatori sau al autopastişării îi pîndeşte pe cei care nu au curajul, puterea, talentul şi tenacitatea să-şi caute un drum propriu.

În artă reuşeşte să se impună cei care prin muncă şi studiu sistematic descoperă o potecă personală, adică o modalitate proprie de expresie plastică, unică în arta desenului şi a gravurii.

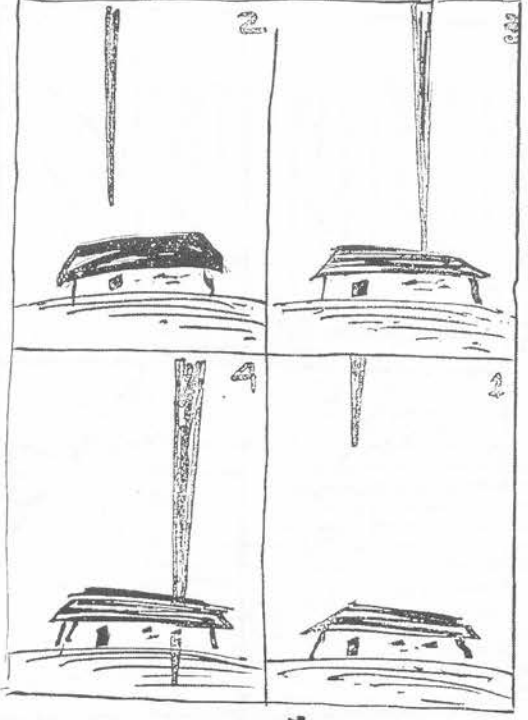
Construirea unui drum personal se bazează pe studiul temeinic al înaintaşilor, dar şi pe o deschidere către modalităţile contemporane de expresie plastică.

Sinteza acestor elemente, filtrate prin personalitatea fiecărui artist, ajută la naşterea unei forme originale de expresie grafică.

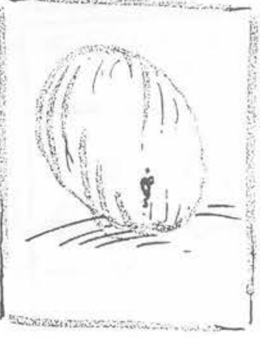
Stilul este pecetea personalităţii creatorilor de excepţie, semnul heraldic de neconfundat care-i singularizează în arta contemporană.

„Stilul e omul", adică artistul cu toate calităţile şi defectele sale, cu entuziasmul şi tristeţea, cu deciziile şi îndoielile pe care le pune în fiecare lucrare.

Originalitatea desenului, deci a ductului, unicitatea formelor folosite, singularitatea modalităţilor de organizare compoziţională a suprafeţei, dublate de o cultură estetică şi filosofică, toate la un loc impun un stil şi o personalitate în grafică.



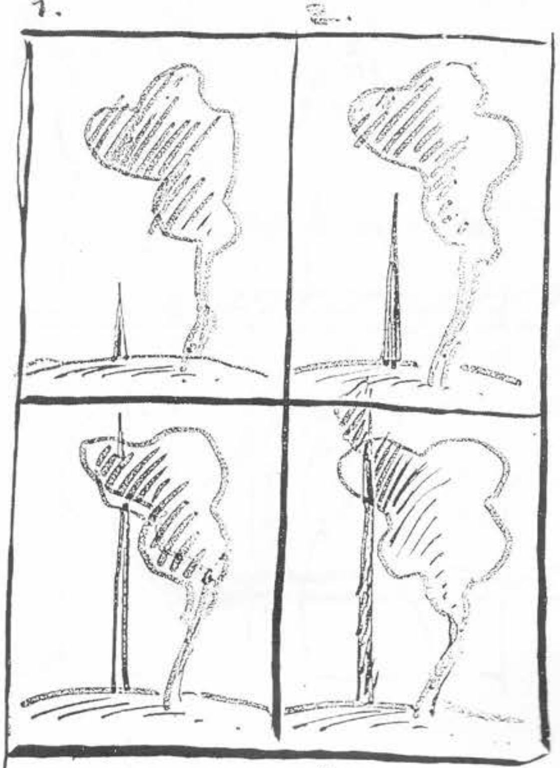
CASĂ VIOLENTATĂ



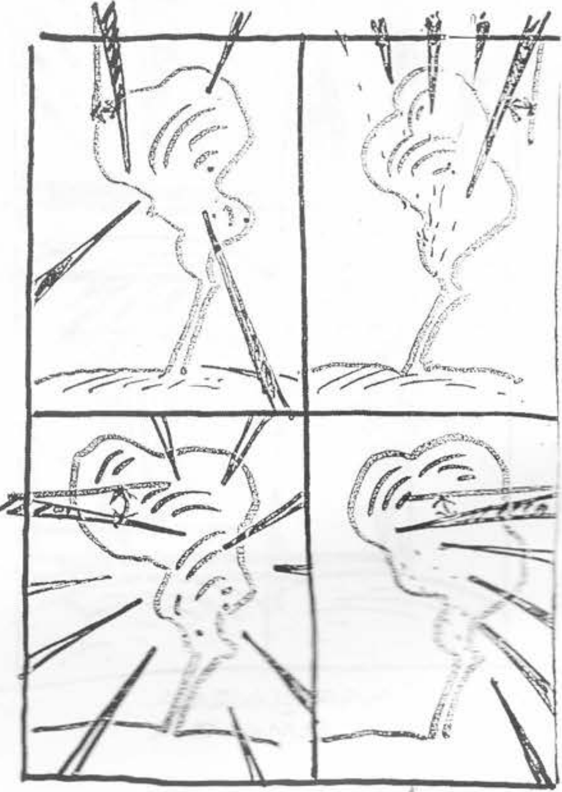




IZOLARE

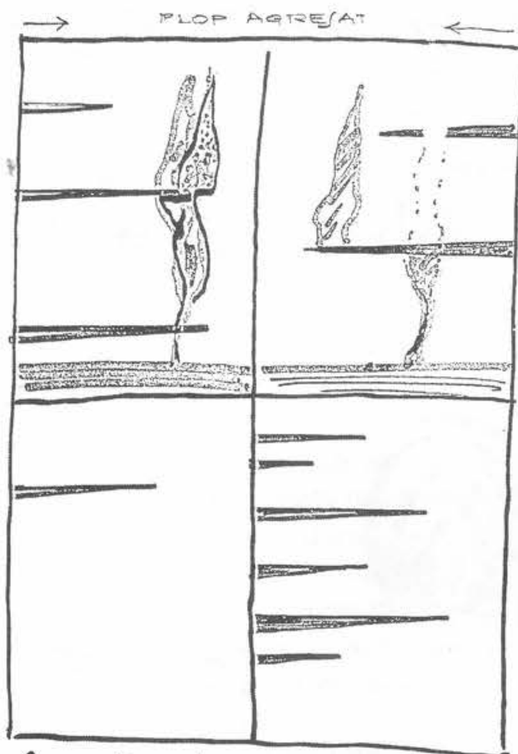


CREŞTERE AGRESIVĂ MAI ÎNCEATĂ

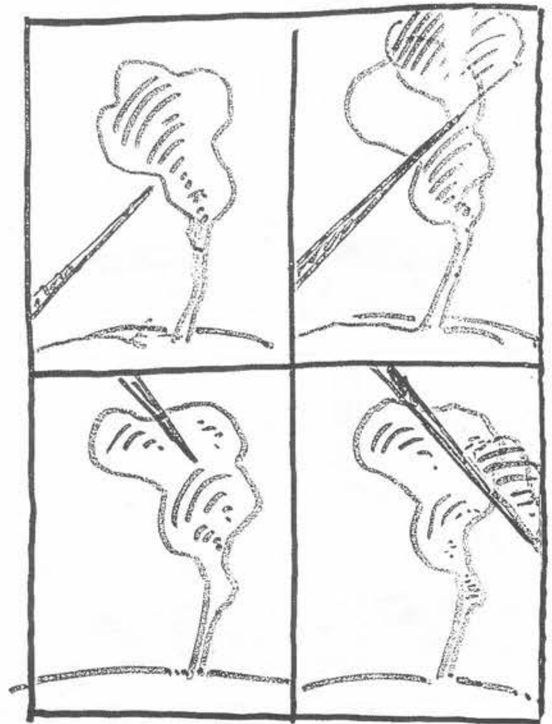


— UNGHIUL DE ATAC AL FORMELOR AGRESIVE

PLOP AGRESAT

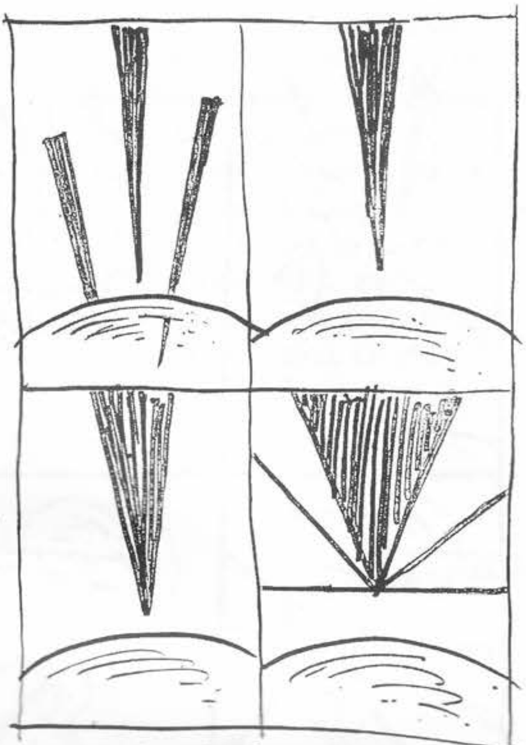


Cu cite elemente agresive forma (suprafața) e → nr. elem violentată ∴ forță



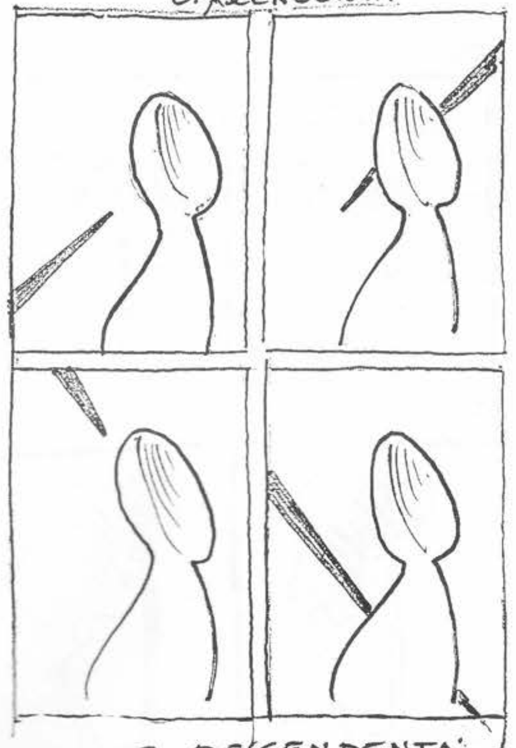
COPAC VIOLENTAT

2



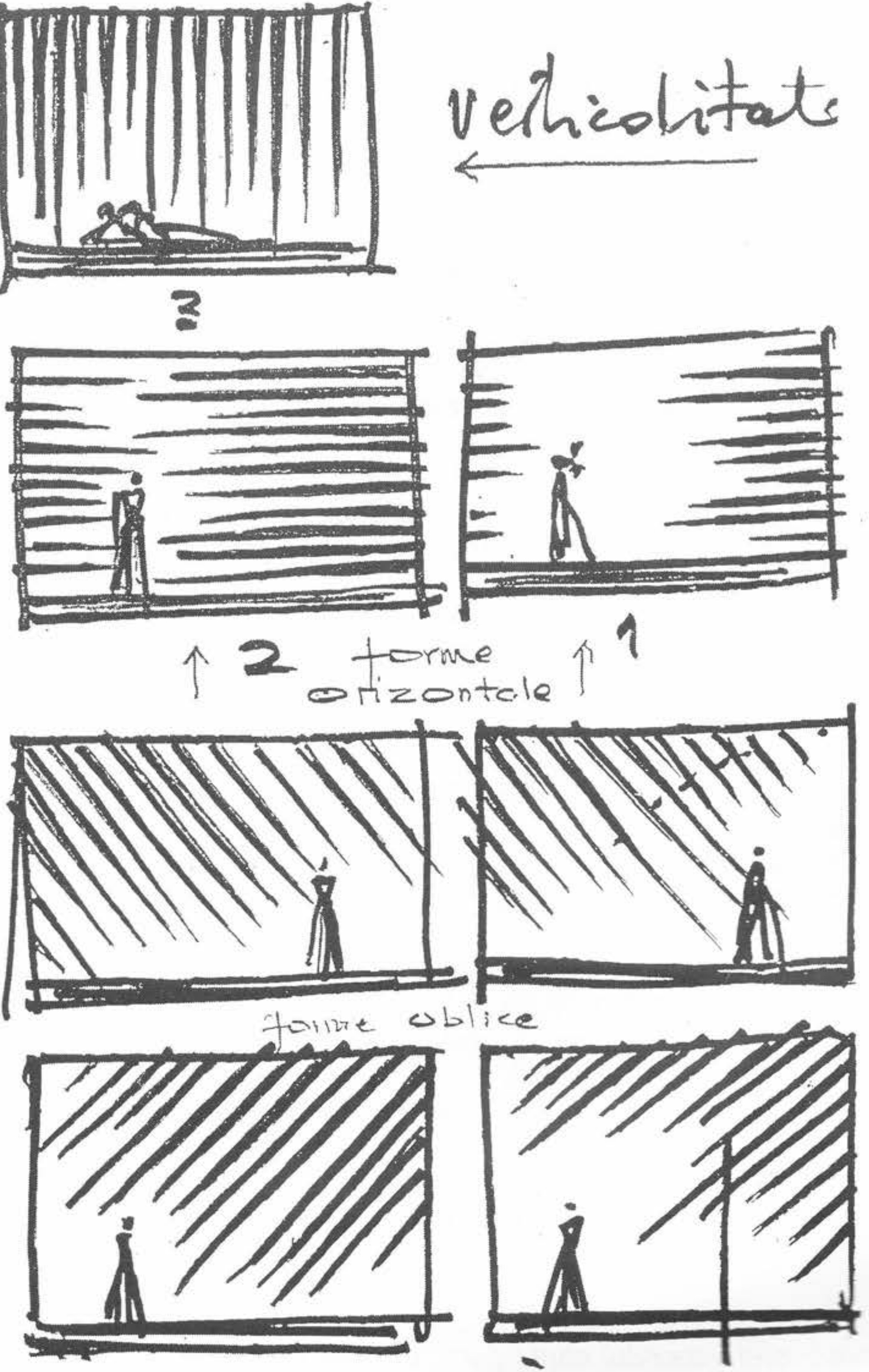
AGRESAREA FORMELOR

PERSONAJ AGRESAT
O. ASCENDENTA



O. DESCENDENTA

I AGRESIVITATEA FORMELOR



XVIII. GIGANTIC ŞI MINIATURAL

Pentru prima oară, după cîte secole...! nu mai ascultă urcînd în el pentru a fi transmis decît cîntecul inepuizabil al tenebrelor.

Dacă Bosch introdusese pe oameni în universul său infernal, Goya introduce infernul în universul omenesc. (A. Malraux)

Din aceste neguri ale sufletului lui Goya se ivesc „Colosul", „Colosul care doarme" şi „Saturn devorîndu-şi fiii".

Colosul este o făptură care impresionează prin dimensiuni şi prin energia care poate în orice clipă să explodeze. Privit de aproape, din profil, luminat de lună pe o porţiune din spate, din obraz şi din nas, el are o energie gata în orice clipă să se pună în mişcare.

Monstru al nopţii, el e capabil de orice acţiune.

Este o prezenţă neliniştitoare, memorabilă.

Fără alte figuri care să-i fixeze scara de proporţie, el ne apare ca un individ gigantic proiectat pe cer.

O viziune gen GULIVER întîlnim în „Colosul adormit", asaltat de o mulţime de omuleţi care-i escaladează figura cu scări, îi pătrund în nas, în ochi şi în gură, asemenea unor gîngănii pe un stîrv.

Figura Colosului este calmă, neutră, impasibilă la ce i se întîmplă.

Doar orientarea descendentă a capului este o sugestie clară a sfîrşitului apropiat al uriaşului.

Tratat într-un expresionism demenţial, „Saturn devorîndu-şi fiii" este poate una din cele mai monstruoase imagini din istoria picturii.

Exacerbarea expresiei figurii, a gesturilor, stilizările aleatorii anatomice, împing imaginea picturală în zona paroxismului.

Poate lîngă genunchiul monstrului o siluetă minusculă de femeie priveşte în pămînt, aşteptînd resemnată sfîrşitul.

Înţelegem astfel cum contrastele de forme pot trece din zona decorativului plăcut, ilustrativ, în zona tragicului tenebros. Arta lui Goya este un strălucit exemplu.

*
* *

După naufragiul vaporului care-l purta în călătorie, Guliver se trezeşte: „Cînd mă deşteptai, se făcuse ziuă, încercai să mă ridic, dar în zadar. Mă culcasem pe spate şi m-am trezit cu picioarele şi mîinile prinse de pămînt de o parte şi de alta, şi cu pletele capului tot aşa. Am simţit chiar mai multe legături, foarte subţiri, care îmi înlănţuiau trupul. Nu mă puteam uita decît în sus; soarele începea să ardă cu putere şi lumina lui prea mare îmi lua ochii. Am auzit un zgomot neînţeles în jurul meu, dar, în poziţia în care mă aflam, nu puteam să văd nimic altceva decît cerul.

Curînd am simţit ceva mişcîndu-se pe piciorul meu stîng, înaintîndu-mi încet pe piept, pînă aproape de bărbie.

Mare-mi fu mirarea cînd am zărit figura omenească a unei făpturi, nu mai mare de-o şchioapă, ţinînd un arc şi o săgeată în mîini. În acelaşi timp simt pe mine forfotind vreo alţi patruzeci de omuleţi de aceştia."

. . . .

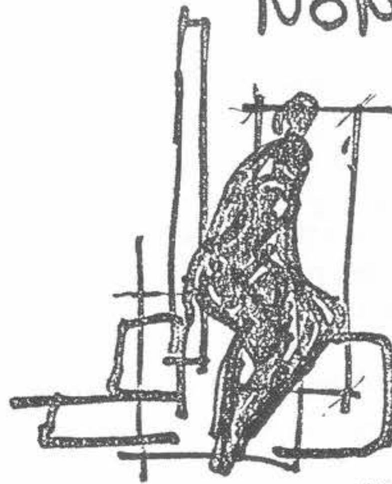
Prin această descriere, scriitorul ne pune în temă cu toate elementele povestirii: călătoria, furtuna, naufragiul şi pătrunderea în ţinutul liliputanilor, al piticuţilor, al omuleţilor care intră în dialog cu URIAŞUL GULIVER.

Atît în acest episod, cît şi în următorul, scriitorul ne precizează locul acţiunii şi face o descriere amănunţită a proporţiilor celor care participă la întîmplările din naraţiune.

Comparaţiile inspirate ne ajută să înţelegem dimensiunea protagoniştilor acestor istorisiri.

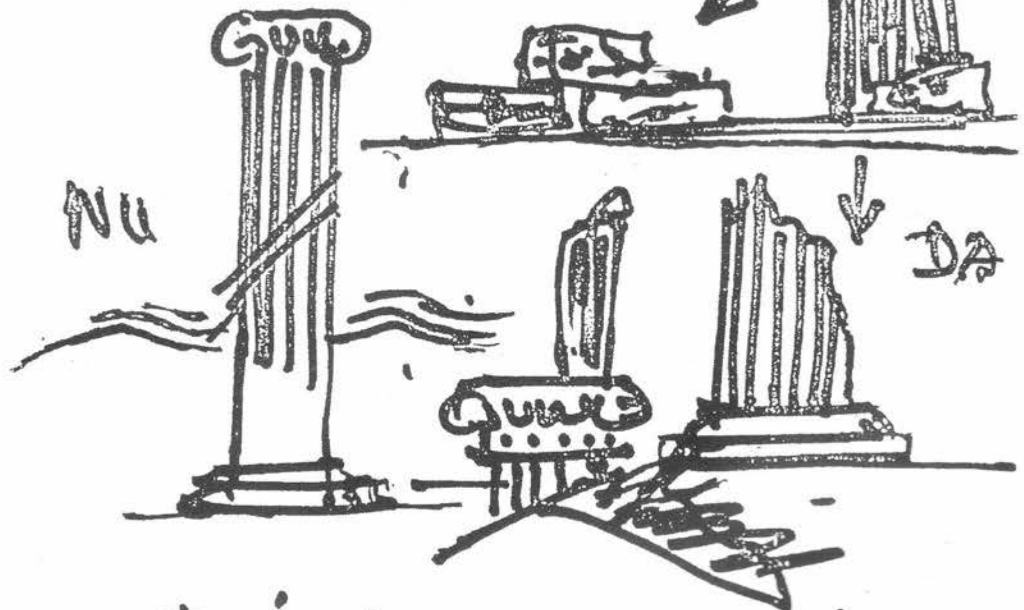
Jonathan Swift descrie amănunţit întîlnirea lui Guliver cu uriaşii. „Încercam să găsesc vreo spărtură în gard, cînd zării un băştinaş, în lanul vecin, de aceiaşi talie ca şi cel pe care-l descoperisem la ţărm urmărind şalupa noastră. Mi se păru de înălţimea unei clopotniţe obişnuite, şi făcea, după socoteala mea, nişte paşi de vreo cinci stînjeni lungime. Cuprins de mare spaimă, am alergat înapoi şi m-am ascuns în grîu, am avut însă vreme să-l zăresc pe uriaş, care se apropiase de o spărtură a gardului, prin care privea încolo şi-ncoace, strigînd totodată cu o voce de tunet."

• RELAȚIE FIGURATIU – NONFIGURATIU:





• PROPORȚII •



DIALOG PLASTIC: PERSONAJ / OBIECT

XIX. DINAMICA FORMELOR ÎN IMAGINE

Fiecare imagine tinde să devină un spectacol care să transmită o emoție, o atitudine.

Dintre mijloacele specifice care intră în alcătuirea compoziției face parte și schimbarea orientării formelor în imagine.

Modalitatea cea mai simplă urmărește schimbarea direcției unei linii sau a unui volum care modifică tensiunea compoziției, o dinamizează și îi accentuează dramatismul.

Primul mod de a deranja, de a strica tihna unei linii drepte, orizontale, verticale sau oblice este accidentul pe traseul grafic, o scurtă schimbare de direcție și revenirea la vechea orientare.

Aceasta poate să fie o modalitate de a scoate din monotonie și de a anima o linie sau mai multe linii.

Modificarea direcției prin unghiuri optuze este procedeul cel mai liniștit de a schimba orientarea liniilor. Imaginea iese din perioada de liniște și de somnolență și obține o mișcare blîndă care animă compoziția. Scoase din starea statică, elementele încep să se anime, se însuflețesc și mișcarea începe să se simtă.

Dacă întîlnirea liniilor în unghi drept știm că dă naștere echilibrului perfect, o desfășurare a lor în spațiu dă naștere unei mișcări cu un alt caracter, cu structură arhitectonică imaginară, surprinzătoare. Atunci cînd cel care stabilește traseul știe să găsească o direcționare neobișnuită, tensiunea crește și neliniștea începe să fie prezentă în imagine.

Mai puțin evidentă atunci cînd liniile sînt fragile, mișcarea se evidențiază pe măsură ce grosimea lor crește, pentru a scădea în momentul în care liniile devin forme ample, suprafețe.

Imaginea devine agresivă atunci cînd traseul este schimbat prin unghiuri ascuțite, care dau violență și cruzime compoziției.

Traseele cu unghiuri ascuțite sfîșie imaginea și îi dau o tensiune maximă care transmite caracterul dramatic al evenimentelor evocate.

*

* *

O tratare geometrică a imaginii cu linii oblice întîlnim la Liviu Stoicoviciu, care, în structurile sale grafice și spațiale, riguros simetrice față de mai multe axe, reușește să obțină, prin creșteri ritmice, armonice, o neobișnuită poezie calmă a imaginii.

*

* *

Tot ceea ce este dramatic și violent în aceste trasee frînte, fracturate devine blînd și muzical în cazul mișcării liniilor curbe și contracurbe.

Aspectul vălurit, melodios al acestor cărări în imagine, are eleganță care poate ajunge la frivolitate.

Liniile înfloresc în compoziție și îi dau o factură muzicală, destinsă, grațioasă.

Dar, comentariile de pînă acum au vizat doar sugerarea bidimensională prin trasee egale, monotone, fără schimbări de duct pe parcursul liniei.

Cu totul alt aspect are imaginea atunci cînd își propune să sugereze și a treia dimensiune, adică să spațializeze formele. Aici intervin elementele de perspectivă care se adună, adică fug către un punct, două, trei sau mai multe puncte de fugă, după felul în care este folosită această modalitate de expresie clasică.

Utilizată în secolul XX mai ales de suprarealiști, perspectiva continuă să-și păstreze nealterată forța de expresie atunci cînd este aplicată cu artă formelor din imagine.

Așa cum o întîlnim în lucrări de pictură și grafică, micșorarea formelor din natură în spațiu este concretizată plastic prin drumuri cu plopi, stîlpi de telegraf, prin volume geometrice identice, sau prin construcții de arhitectură. Ele devin repere spațiale, bornează spațiul și ne sugerează distanța la care este situată fiecare formă în imagine.

Gravurile lui Durer au de multe ori în planul doi ample construcții cu arcade orientate în același fel, încît prin repetiția arcelor și bolților în adîncimea imaginii sugerează proporția dimensiunilor construcției în raport cu omul.

O altă formă de arhitectură folosită cu succes de Mircia Dumitrescu este scara. În gravurile sale scările urcă și coboară neliniștitor pe trasee perspective frontale sau oblice, în armonie cu căpriorii podului, orientați și ei tot perspectiv. Spațiul imaginat de el devine dramatic, răscolitor, accentuat și de silueta celui care atîrnă de o grindă.

În ciclul de gravuri „Mitul Minotaurului", Marcel Chirnoagă sugerează adîncimea spațiului cu ajutorul formelor labirintului, care se perlungește spre linia de orizont. Este o modalitate inspirată de a da amploare labirintului, sau lumii văzute ca labirint.

Hokusai în xilogravurile sale folosește cu succes elementele de arhitectură, utilizînd o spațializare cu forme tratate axonometric, care etalează imaginea în spațiu menținînd o proporție egală a oamenilor și a formelor de arhitectură în primul plan al imaginii. Adîncimea imaginii o obține prin micșorări perspective și cromatice, armonioase, sensibile care spațializează imaginea.

*

* *

Uneori întîlnim în desene perspectiva în zbor de pasăre, o privire de sus în jos a realității în care formele de arhitectură se micșorează, se adună pe măsură ce se apropie de pămînt.

Ca un ecou al acestei priviri a naturii, există și așa numita perspectivă a broaștei, o privire a formelor de jos în sus, de la suprafața pămîntului. Acestea se micșorează pe măsură ce se îndepărtează de pămînt.

*

* *

O altă modalitate de expresie este perspectiva în ochi de pește, în care rețeaua perspectivă este alcătuită din linii curbe, care parcă urmăresc suprafața unui elipsoid și se adună la capetele lui. Procedeul este utilizat mai ales în imaginea fotografică și cinematografică, atunci cînd se urmăresc deformări grotești ale personajelor.

*

* *

O perspectivă uitată este „perspectiva inversă", sacră, întîlnită în arta religioasă, în icoana bizantină, în care formele cresc, se amplifică pe măsură ce se depărtează de

privitor, pentru a da o importanță majoră divinității. Mai dificilă de citit ea este folosită foarte rar astăzi; probabil şi datorită dificultății de a fi înțeleasă adecvat de privitor.

*

* *

Trebuie amintită şi perspectiva afectivă unde dimensionarea personajelor se face ierarhic după locul ocupat în structura socială, sau după felul în care artistul îi simte importanța.

*

* *

Fără îndoială, cei care ucenicesc în imaginarea imaginilor pot să găsească în arta perspectivei noi şi nebănuite modalități de a da expresivitate, caracter şi semnificație imaginii.

Este şi acesta un motiv de meditație.

XX. SCRISUL ŞI IMAGINEA

„Păşi-voi pe calea care duce la cer”
„Du-te, afundă-te în pustie”
Text ritual babilonian

„«Scrisul şi imaginea», adică a scrie şi a reprezenta, au aceeaşi rădăcină”. (Paul Klee)

Tocmai această rădăcină face ca în amîndouă să întîlnim aceeaşi aspiraţie spre cursivitate, spre eleganţă şi desăvîrşire.

Parte constitutivă a scrierii arabe, caligrama permite integrarea numelor profeţilor şi sultanilor în formă de pară, de copac sau de animal.

Impresionant în scrierea arabă este echilibrul între formele dominante care definesc figuri principale şi scriitura minoră din interiorul desenelor care defineşte semnificaţia fiecărei forme.

Klee a fost interesat de scrierea ideogramică extrem-orientală, (...) el constată echivalarea picturii cu caligrafia în concepţia chineză, ambele fiind considerate ca îndeletniciri spirituale, şi nu simple munci manuale, simple tehnici. (Yvonne Hasan). „În concepţiile chineze, esenţa caligrafiei nu constă în calitatea de acurateţe şi de uniformitate a scrierii, care ar putea duce la închistare, ci în ceea ce trebuie exprimat în realizarea cît mai perfecţionată posibil, cu o economie riguroasă a mijloacelor. (...) Cu cît sîntem mai îndemînatici în scrisul de mînă, cu atît mai sensibile sînt semnele. (Paul Klee)

Expresivitatea caligrafiei chineze se bazează pe ductul cursiv cu o grosime variabilă, care permite fiecărui caligraf să interpreteze în mod personal fiecare semn.

Ideogramele – semne ale unor noţiuni – nu mai păstrează decît accidental vagi referiri la obiectele iniţial reprezentate. Ele continuă să exprime spiritul de sinteză care stă la baza alcătuirii lor şi pe care caligraful trebuie să ştie să-l perpetueze. El obţine aceasta prin gestul rapid, perfect controlat, devenit spontan, pe baza unui exerciţiu îndelungat de concentrare şi disciplină riguroasă.

La chinezi este impresionantă disciplina mîinii, rod al unui exerciţiu neîntrerupt de mînuire a pensulei şi a tuşului, care prin numeroase şi răbdătoare încercări şi tatonări, ajunge la maximum de expresivitate, adică la desăvîrşire.

Fiecare semn este o aventură a gestului pentru cei care îl realizează. Înlăuntrul semnului nici o trăsătură nu este identică cu cealaltă, iar ansamblul lui are o asimetrie armonioasă.

Prins de elanul mişcării, caligraful alternează plinurile cu golurile, tuşele groase cu cele subţiri, trăsăturile energice cu ductul uniform, transformînd pagina într-o compoziţie plină de viaţă imaginată de un ritm propriu”. (Yvonne Hasan)

Studiind cu atenţie caligrafia chineză, înţelegem că fiecare semn este în sine o compoziţie perfectă, care se armonizează cu celelalte semne alcătuind un ansamblu armonios.

Neiniţiatul în caligrafia chineză sesizează şi este încîntat de splendoarea imaginii, nu şi de conţinutul său, rămînînd pe prima treaptă de înţelegere.

În vechile cărți de specialitate, denumirea metaforică a elementelor de bază din care se formează semnele caligrafiei chineze pare să facă de fapt referire la nişte semne picturale: „... ac atîrnînd, roua care cade, frunza de orhidee, cuțit, cîrlig cu coadă de dragon, cîrlig cu lebădă care pluteşte, fluture vesel, dragon înfăşurat"...

Referirile la greşelile care trebuie evitate apar în această formă sugestivă, cerînd ca semnele scrierii să nu semene a corset de viespe, coadă de şoarece, cap de bou, creangă ruptă, labă de barză".

Rigorile impuse fiecărei caligrafii devin obstacole pe drumul inițierii învățăceilor. Trebuie un exercițiu îndelungat şi răbdător pentru a pătrunde tainele pensulei şi a face din ea o prelungire inspirată a gîndului artistic, în căutarea permanentă a perfecțiunii.

Atunci cînd fiecare semn devine frumusețe, simțim că scrisul se înnobilează şi devine artă.

Circulația pensulei pe hîrtie făcută cu dezinvoltură şi firesc transformă fiecare semn caligrafic în formă artistică.

"Pensula se plimă de sus în jos, apoi de jos în sus, de la dreapta la stînga, apoi de la stînga la dreapta şi caracterele se înnoadă pe hîrtia goală, aşa cum se țese desenul stelar". (Paul Klee)

Minunățiile la care a ajuns adevărata caligrafie gestuală au îmbogățit arta secolului XX cu lucrări făcute în spiritul caligrafiilor orientale şi extremorientale care prin frumusețea inspirată a ductului variabil, prin sensibila trasare a semnelor cu treceri subtile de la o intensitate de negru la alta, sau cu zone în care hîrtia transpare şi respiră prin toți porii.

Este vorba de stadiul superior al artei, cînd caligraful modern atinge o trăire maximă în execuția fiecărei lucrări, încît eşti tentat să crezi că el se contopeşte cu imaginea şi dispare în ea asemenea caligrafului chinez de odinioară.

Este impresionantă declarația lui Juan Miro, care afirmă că îl interesau pensulele imperfecte, deoarece în traseul lor, produceau accidente imprevizibile deosebit de expresive în imagine.

În momentul dezlănțuirii creatoare gestuale, disciplina mîinii scapă de sub control şi iese la lumină prin partea de subconştient, care dă farmec şi substanță neobişnuită imaginii.

Rezultatul este net superior creației total controlate de inteligența şi sensibilitatea artistică.

Tîrziu, în secolul XX, occidentalii europeni au început să se trezească, datorită unor artişti vizionari, şi să înțeleagă frumusețea caligrafiei şi au făcut din scriitura orientală un spectacol vizual care a schimbat fața artei moderne.

Evident la Paul Klee şi Juan Miro, indirect la Pablo Picasso şi Henri Matisse, ei au dat artei lor substanță vizuală şi simbolică.

XXI. PUTEREA GOLULUI ÎN CALIGRAFIA ŞI PICTURA CHINEZĂ

„Omul (chinez) trăieşte într-o veritabilă simbioză cu plantele, cu arborii mari şi cu munţii, care se apropie de el. În acelaşi timp, caligraful, în concordanţă cu dorinţa de abstractizare, este stăpînit de o forţă de o intensitate extraordinară, pentru că artistul este impregnat de ritmul şi de pulsaţia naturii."

*

* *

„Parte integrantă a picturii, în sensul larg al cuvîntului, caligrafia este prin similitudinea metodelor situată pe un loc notabil pe care-l au textele integrate în tablouri: noi utilizăm acest ultim cuvînt, deşi conţine un adevăr relativ, pentru că nimic nu seamănă mai puţin cu o filă de papirus sau cu o bucată de mătase. (...) Artă a pensulei, caligrafia este în sfîrşit şi peste tot, prin analogie cu obiectele reproduse, traseu de simboluri şi de semne, de idei şi de imagini reduse la cîteva linii, care preced tendinţa de a rezuma motivele picturale: bambuşi, orhidee, verdeaţa arborilor, frunze şi ţepi". (Pierre Jaquillard şi Ung Nolee)

*

* *

În abordarea compoziţiei, atitudinea faţă de plinuri şi goluri diferenţiază net atitudinea occidentală care caută conexiunea formelor, de cea orientală în care se pun în evidenţă intervalele dintre ele.

Artiştii chinezi ne învaţă că spaţierea care nu se limitează la copierea întîmplătoare şi accidentală a intervalelor din realitate, spiritul nu ar putea fi receptat, iar dacă spaţierea ar fi prea regulat orînduită, structura compoziţiei s-ar matematiza şi ar muri.

Prin izolare ei înţeleg că raportul dintre forme trebuie realizat mai curînd mental decît vizual. În mod normal, nici o perspectivă orizontală nu stabileşte o relaţie fizică între formele vizuale, ţintuite în siguranţă pe pămînt de forţa gravitaţiei, s-ar putea spune că mai curînd nişte forme imateriale păreau să plutească pe un fundal viu.

*

* *

„Ideograma este singura artă abstractă în care forma şi conţinutul se unesc şi se completează reciproc; fiecare ideogramă are o semnificaţie bine definită, o sonoritate unică, o expresie independentă de frumuseţea lor simbolică, aceste semne conţin un adevăr ezoteric, iniţiatic, la care rigoarea nu este mai prejos decît în algebră şi în geometrie". (F. Maraini)

Relaţia dintre ritmurile conturului şi mişcarea şi tensiunea intervalelor este problema cea mai descumpănitoare din compoziţie, pentru că ea combină abstracţia ritmică şi ritmul de relaţie. Fiecare contur are o funcţie dublă – defineşte motivul, pe de o

parte, şi are valoare compoziţională în sine. O maximă percepere a intervalelor trebuie să se combine cu o maximă percepere a contururilor care delimitează aceste intervale. Acţiunea exteriorizată este sacrificată în favoarea tensiunii interioare.

Artistul chinez evită cu grijă aspectul descriptiv al unei acţiuni violete şi armonizează între ele ritmurile lineare tocmai pentru intensificarea ideii de relaţie.

Raportul între plinuri şi goluri ne va pune la încercare sensibilitatea estetică mai mult decît oricare dintre problemele compoziţiei chineze.

Un gol poate fi atît de nedefinit încît să fie imposibil de analizat; de fapt, multe dintre aceste goluri sînt menite să sugereze „misterul vidului".

Pentru viziunea occidentală „cerul era un spaţiu umplut" şi nu unul extins în sensul infinitului.

„Norii în pictura chineză aparţin munţilor şi majoritatea cerurilor sînt spaţii vide, deşi aceste goluri pot forma cele mai importante părţi din compoziţie". (Dao)

„Pictorii moderni se concentrează numai asupra penelului şi a tuşului, în timp ce anticii îşi dedicau gîndurile absenţei acestora. Dacă cineva este capabil, aşa cum concepeau anticii absenţa tuşului şi a penelului, el nu va fi departe de atingerea calităţii divine în pictură".

Natura golului determină valoarea sa compoziţională. În compoziţia în adîncime am văzut cum fiecare gol în parte reprezenta un tip de spaţiu anume şi cum folosirea celor trei adîncimi făcea spaţiul chinez şi mai incomensurabil.

„Natura zonelor chineze de gol era influenţată la rîndul ei de o cunoaştere unică a vidului, bazată pe semnificaţia nonexistentului.". (...) „Chinezii au intuit funcţionalitatea golurilor ca AMPLIFICATORI, fapt care i-a marcat de-a lungul întregii lor istorii: pictura trebuie să fie goală şi sus şi jos şi spaţioasă în părţile laterale, pentru a fi agreabilă. Dacă este umplutură întreaga suprafaţă, tabloul îşi pierde orice fel de expresivitate". (George Rowley)

Valoarea naturii nu mai era redată prin mulţimea de pliuri, ci prin CALITATEA GOLULUI, un gol care nu a fost niciodată o chestiune de atmosferă, ci un propagator al spiritului.

Deasupra picturilor vechi Li Jih Hua spunea că „astfel de picturi pot să conţină nenumărate lucruri fără să fie aglomerate, sau pot avea doar cîteva elemente fără să dea senzaţia de subţiere sau disperare; ele pot fi îngroşate fără să fie înnămolite sau murdare, sau subţiate fără să fie goale sau ireale, aceasta este ceea ce se poate numi „nimicul" spiritualizat sau MISTERUL VIDULUI, acel nonexistent în care sălăşluieşte existentul".

Într-o pictură originală din perioada „SUNG" concretul se pierde în neant prin cea mai subtilă gradaţie a laviurilor pe care lumea a văzut-o vreodată, astfel încît un corp solid mic, un grup de arbori, o singură limbă de pămînt sau stîncă aflată la o distanţă medie, va sugera tranziţia de la finit la infinit, într-o măsură atît de mare încît va fi necesară o cantitate enormă de vid pentru satisfacerea plinului.

Prin „pensulă şi tuş" chinezii puteau menţine o armonie perfectă între apropiere şi depărtare, iar prin goluri puteau stabili un criteriu inteligibil de raportare a motivelor în adîncime, în planul pictural şi, mai mult decît atît, golurile fiind reprezentarea calitativă a lui Ch'I, creau sentimentul de mister şi intangibilitate.

*

* *

Tendinţa de a da expresie nenumitelor idei, l-a obligat pe artist să intre în comuniune cu misterul universal, o existenţă asemănătoare cu cea trăită de mistici.

Majoritatea ideilor iau naştere printr-o concentrare care creează o stare de vid şi de linişte.

„În folosirea penelului este necesar ca fiecare pensulaţie să conţină atît realitatea picturală cît şi vidul, deoarece, vid fiind, ideea se însufleţeşte spiritual, însufleţirea spirituală înlătură nişte bariere, lipsa obstrucţiilor permite împlinirea spirituală, care la nivelul ei conduce la creaţia divină. (...) Misterul sălăşluieşte în forme şi în ceva deasupra acestora". (George Rowley)

Artistul începe cu realitatea picturală, sugerînd apoi prin vid realitatea spiritului de dincolo de formă, cu o cursivitate şi o dezinvoltură ce duce la indescriptibila unitate a creaţiei spirituale.

Picturile chineze sugerează fluxul şi relativitatea între văzut şi nevăzut, simbolizînd oarecum modul în care operează spiritul dao.

XXII. TREPTELE ORIENTALE SPRE SUBLIM

Chinezii stabilesc patru trepte pentru atingerea sublimului.

1. Competent, cînd pictorul capătă îndemînare şi poate reda înfăţişarea exterioară a naturii.

2. Neobişnuit, caracterizat prin gustul individual spre virtuozitate. Artistul pictează contururi largi care nu concordă cu adevărul motivului reprezentat; lucrurile pe care le face sînt stranii, aparte, lipsite de veridicitate.

3. Minunat, divin e pictorul care pătrunde cu gîndirea natura tuturor lucrurilor din cer şi de pe pămînt, şi, astfel, lucrurile curg din penelul său în funcţie de adevărul motivului reprezentat.

4. Dezinvoltura o ating pictorii care pot sugera relaţia între creaţia artistică şi mistică, comuniunea cu dao. Ei reuşesc să surprindă existenţa în sine şi să redea imprevizibilul.

Perfecţiunea astfel înţeleasă nu se găseşte decît la profeţi, sfinţi şi la cei mai mari artişti.

Trecînd în revistă, rezumînd principiile picturii chineze, înţelegem cît de important este pentru noi, europenii, să regîndim suprafaţa şi să acordăm golului locul pe care-l merită în imagine.

Felul în care noi ne apropiem de natură trebuie să fie altul, aspirînd, asemenea pictorului chinez, să ne topim, prin trăirea naturii, în peisajul pe care-l pictăm.

Trăirea intensă, pînă la transfigurare, a liniei poate să desăvîrşească dialogul artistului cu natura exterioară şi interioară.

Folosesc exemplul neasemuitului gravor şi desenator japonez – Hokusay – care sintetizează în existenţa sa treptele sublimului.

Privind arta ca un necontenit proces de perfecţionare, care se desfăşoară pe durata întregii vieţi, Hokusay ne dezvăluie etapele pe care le-a parcurs şi pe care urmează să le străbată pentru a atinge desăvîrşirea: „De la vîrsta de şase ani am avut pornirea de a desena forma lucrurilor. Către 50 de ani publicasem infinit de multe desene: dar, ce am creat pînă la 70 de ani, abia merită să fie luat în seamă Abia la 73 de ani am înţeles oarecum structura adevăratei naturi a animalelor, a ierburilor, a copacilor, a păsărilor a peştilor şi a insectelor. Prin urmare, la vîrsta de 80 de ani voi mai face încă unele progrese, iar la 90 de ani voi pătrunde taina lucrurilor. La 100 de ani voi ajunge desigur la un stadiu minunat, iar cînd voi avea 110 ani tot ce voi face, chiar şi un punct sau o linie, va fi viu. Îi rog pe cei care vor trăi atît de mult cît mine să vadă dacă mă voi ţine de cuvînt".

Confesiunea sa este pilduitoare pentru răbdarea care trebuie să dubleze munca tenace şi inspirată pentru a atinge absolutul.

Este şi acesta un motiv de meditaţie şi de învăţătură pentru noi care trăim „la porţile Orientului", pîndiţi mereu de superficialitate şi automulţumire, aşteptînd mereu elogii de la neiniţiaţi în tainele artei Orientului şi nu numai în ele.

XXIII. UNITATEA STILISTICĂ A COMPOZIŢIEI

Chiar dacă pe Picasso nu l-a interesat continuitatea stilistică, observăm că în timpul fiecărei perioade de creaţie, lucrările lui au aceeaşi factură, acelaşi univers de forme, orientat coerent în direcţia structurală propusă.

Dar cînd vorbim în mod curent de unitate stilistică, ne gîndim la cele două elemente componente: universul de forme şi lumea ideilor pe care le exprimă.

Atunci cînd o lucrare are un stil realist, iar artistul intervine cu elemente expresioniste sau cubiste, unitatea lucrării se strică, expresivitatea ei scade şi o dată cu ea interesul privitorului. O asemenea lucrare o numim eclectică, deci lipsită de stil.

Există la mulţi artişti pasiunea colajului, dorinţa de a strînge în aceeaşi suprafaţă sau în acelaşi spaţiu, forme disparate, căutînd să şocheze, să atragă atenţia cu tot dinadinsul, fără să le integreze în imagine.

Pecetea stilistică o imprimă mai ales unitatea, universului de forme, felul în care este organizată compoziţional suprafaţa sau sugerat spaţial.

În gravurile lui Dürer impresionează complexitatea compoziţiei desfăşurată pe mai multe planuri, cu perspective renascentiste, firesc integrate în imagine, cu personaje fie nude, cu o anatomie perfect stăpînită sau cu o vestimentaţie care le fixează în spectacolul epocii.

Majoritatea gravurilor cu o mare densitate de forme, puse în relaţie cu oamenii, animalele şi vegetaţia, arhitectura şi peisajul formează un tot armonios, frumos proporţionat.

Chiar dacă nu toate personajele au expresivitatea cerută de momentul dramatic pe care-l trăiesc, ele rămîn doar prezenţe corecte, neutre în imagine.

În dorinţa sa de a adînci expresivitatea imaginii, Dürer simte nevoia să inventeze un alfabet al său, să stabilească un canon de proporţii pentru formele anatomice, care ne ajută, alături de stilul desenului, să recunoaştem, fără ezitări, o lucrare realizată de el.

Dürer imaginează ornamente grafice de o inventitate şi o rigoare care vizează perfecţiunea, absolutul.

Toate aceste elemente adunate alcătuiesc ceea ce noi numim stilul Dürer.

Tot un stil inconfundabil are arta grafică a lui Goya.

Indiferent că este vorba de desene sau de gravuri, întîlnim o nouă modalitate de a organiza suprafaţa prin contraste şocante, evocatoare, neobişnuite.

La Goya, fiecare individ are un caracter precis conturat, care ne dezvăluie întreaga biografie a personajului.

Există în opera sa elemente expresioniste care dau forţă şi accentuează sensul imaginii, în care tragicul şi grotescul trăiesc în dialog.

Artistul simte realitatea, evenimentele istorice şi le găseşte echivalent metaforic.

Imaginile sale devin obsedante şi te urmăresc mereu după ce le-ai privit.

Majoritatea compoziţiilor lui Goya se bazează pe un dialog de forme violent contrastante.

Realitatea transformată pătrunde în imagine şi se impune cu autoritate.

Goya trăieşte evenimentele şi se spovedeşte artistic.

Puţini dintre cei care au mers pe urmele lui au reuşit să-şi înalţe opera în zona artisticului, majoritatea eşuînd în ilustrativism şi anecdotică şi neglijînd metafora evidentă sau subterană.

*

* *

Numai cu o sensibilitate ieşită din comun şi cu o gîndire coerentă, Paul Klee a reuşit să impună un nou univers de forme. Linia la el îşi asuma întreaga povară a expresivităţii şi a sensului imaginii.

După ce am văzut un desen cu o linie „orizontală" uşor înclinată de cîteva ori, am înţeles Veneţia şi am priceput că desenul nu trebuie să redea realitatea, ci să-i sugereze sensul.

Linia la el nu povesteşte, nu ilustrează, nu vede o realitate văzută şi revăzută de toată lumea. La Klee, traseul grafic este încărcat de semnificaţie transmiţînd hipersensibil realitatea sa interioară.

La Klee cromatica este rafinată, îndelung gîndită şi orchestrată.

Desfăşurate pe suprafeţe plane, tonurile sugerează adîncimi, în ritmurile unei realităţi interioare.

Recursul la arta naivă îl ajută să uite lecţiile academice, care pentru alţii devin o povară.

La polul opus al acestei sensibilităţi delicate, se află energicul, explozivul, vulcanicul Pablo Picasso.

Ciclul său grafic „Tore y toreros" este un exemplu strălucit de înţelegere a coridei.

Lucrate cu forţă, în tuş negru cu pensula, desenele sale nu descriu nici o clipă formele care se înfruntă cu furie. Prin mişcări avîntate ale mîinii el fixează din cîteva trăsături de penel, fără reveniri, acest dialog dramatic.

Neîncorsetate de descriptivism, linia şi forma se dezlănţuie sălbatic în imagine.

Privitorul înţelege că această artă înseamnă sugerarea unei realităţi în mişcare şi nu descrierea ei.

Picasso ne fixează pe retină, pentru totdeauna, imagini care ne îmbogăţesc muzeul imaginar.

Din această călătorie în lumea liniei înţelegem că lumea formelor se ordonează stilistic şi compoziţional după tema aleasă, iar universul de forme ajunge la expresivitate maximă.

Imaginile antologice analizate devin zestrea fiecărui artist pe care trebuie s-o uite cît mai repede, pentru a-şi căuta un drum, o cărăruie sau o potecă personală în artă.

XXIV. LAUDĂ MÎINII

„Cu gînd luminat, căutăm mereu în formă frumusețea sufletului nostru."

Oricît de îndrăznețe, de inspirate, de vizionare sînt ideile unui creator, ele devin operă de artă numai datorită măiestriei mîinilor sale minunate.

EDUCAREA MÎINII. Este un proces de perfecționare fără sfîrşit, care ascunde un efort continuu de sensibilizare a mîinii pentru a o face capabilă să concretizeze în chip desăvîrşit tot ceea ce artistul îşi imaginează.

Prima treaptă este exercițiul zilnic timp de mai multe ore, făcut consecvent fără întrerupere.

Dacă pentru un violonist sau un pianist exercițiile de digitație sînt obligatorii, ca formă de încălzire, şi pentru un adevărat plastician încălzirea înainte de lucru este benefică.

Traian Brădean este unul dintre marii artişti care obişnuieşte să-şi încălzească mîna înainte de a începe o lucrare. Timp de o jumătate de oră el lasă mîna să zburde în voie pe hîrtie, fără o intenție precisă, fără să caute să transforme traseele grafice, rezultate din plimbarea peniței pe hîrtie, în lucrări propriu-zise de desen.

Acest joc, aparent gratuit, îl ajută pe artist să-şi intre în mînă, adică să atingă nivelul normalității sale artistice.

Încălzită, mîna devine ascultătoare, supusă şi răspunde foarte bine la toate comenzile primite.

*

* *

O viziune originală asupra mîinii întîlnim la Paul Valéry. „Cum să găseşti o formulă pentru acest aparat care, rînd pe rînd, loveşte şi binecuvîntează, primeşte şi dăruieşte, depune jurămînt, bate măsura, citeşte în cazul celui orb, vorbeşte în cazul celui mut, se întinde către prieten, se împotriveşte adversarului, şi se face ciocan, cleşte, alfabet... în mod succesiv instrumentală şi simbolică, oratorică, calculatoare, agent universal..."

Munca trudnică, îndîrjită, inspirată, lasă urme în podul palmei, care sînt amintirile anilor noştri scurşi, care au modelat mîna şi în care putem citi truda după asprimea şi bătăturile din mîinile sculptorilor, în permanent dialog cu lemnul şi cu piatra.

"Mîinile au înscrise aptitudinile în conturul lor şi în desenul din palme: mîini delicate, experte în domeniul analizei, degetele lungite şi mobile ale celor deprinşi să gîndească, mîini profetice parcurse de fluizi, mîini spirituale a căror pasivitate în sine are grație şi stil, mîini tandre. (...) Mîna înseamnă acțiune, ea APUCĂ, ea CREEAZĂ, iar uneori s-ar spune că GÎNDEŞTE", mărturiseşte Henri Focillon.

Profesorul meu – eminentul pictor-pedagog Catul Bogdan – îmi spunea că mîna are MEMORIE.

Toate exercițiile noastre după nud duc la memorizarea formelor anatomice dar şi observațiile noastre zilnice se stochează în memoria vizuală, şi mai departe prin schițe, în memoria mîinii.

Artistul devine purtătorul unei averi secrete singulare, şi nimeni nu bănuieşte asta.

Între mînă şi unealtă se pun bazele unei prietenii veşnice. Una comunică celeilalte căldura sa vie şi o modifică mereu. (H. Focillon)

Munca inspirată a artistului face din creion, din pensulă sau din daltă o prelungire a mîinii sale, căreia îi transmite întreaga sa vibraţie în faţa naturii.

După ani de trudă uneltele se domesticesc, devin ascultătoare şi îndeplinesc în chip fericit gîndurile artistului.

Prin nesfîrşite exerciţii ajungi să stăpîneşti o pensulă de o anumită dimensiune. Fiecare mărime de pensulă are taina sa care se lasă greu descifrată. Fiecare izbîndă obţinută prin cooperare cu unealta este o mare bucurie pentru un creator, scăpat de constrîngeri tehnice şi de stîngăcii, el se manifestă în deplină libertate, se simte ca un demiurg care poate să facă orice imaginează, la cota cea mai înaltă.

Mîna matură care atinge această cotă absolută este o victorie a artistului care dovedeşte că numai talentul inspirat, dublat de o uriaşă strădanie, poate atinge perfecţiunea.

*

* *

Vasile Băncilă face o frumoasă interpretare a mîinilor sculptorului Gheorghe Anghel. „Mîinile lui Anghel erau prietenoase şi paşnice, discrete şi cuviincioase, modeste şi devotate, slujitoare şi, fără ostentaţie, tainice şi sincere totodată, hotărîte şi, în acelaşi timp, resemnate. (...) Iar cînd lucrau statuile, ele erau păsări de vrajă, care transfigurau şi lutul şi pe meşter, şi pe puţinii privitori, dacă se întîmpla să fie acolo. Mîinile lui Anghel erau mîini de suferinţă bărbătească şi de bucurie în spirit, erau mîini autonome, la depărtare infinită de mîinile servile, dar erau mîini speciale. Mîini care cînd ţineau un bulgăre de pămînt în ele, parcă ţineau un bulgăre de lumină, un minereu din care avea să iasă, de fiecare dată, un nou cosmos, o mică Geneză.

Mîinile lui Anghel visau întotdeauna la o nouă statuie şi nu se linguşeau, decît atunci cînd se odihneau în împărăţia realizării. Mîinile lui erau pentru a servi lumea, pentru a continua creaţia şi a colabora astfel armonios cu esenţa lucrurilor. În ultimă analiză mîinile lui Anghel erau mîini active şi pioase".

*

* *

Sînt puţine mîinile care ating desăvîrşirea, dar indiferent de cota pînă la care se înalţă, truda lor şi aspiraţia spre perfecţiune trebuie să fie steaua polară a fiecărui creator.

XXV. FERESTRELE CERULUI

„Artistul, poetul şi creatorul de frumuseţe sînt destinaţi aceleeaţi fatalităţi eroice, acţiunea în libertate. Această libertate îndrăgită, această zi de glorie, cu riscuri neîncetate, zilnice. În picioare şi în stare de război aşa au fost «concepute şi făcute operele lor».”

Fernand Leger

1. A PRIVI – A VEDEA

O tulburătoare lucrare iniţiatică a scris doamna profesoară Adina Nanu intitulată „Vezi?” Cartea este o călătorie prin lumea artelor vizuale, prezentînd modalităţile de apropiere şi de înţelegere a artei grafice, a picturii şi a sculpturii, a artelor decorative, a teatrului, filmului şi televiziunii.

Foarte mulţi dintre cei care se apropie de artă şi o iubesc rămîn în stadiul de simpli privitori, de contemplatori ai operei de artă.

Cultura vizuală îi ajută pe aceşti iubitori de frumos să vadă, „le deschide minţile”, îi iniţiază în tainele artei.

În aceeaşi direcţie se îndreaptă şi efortul meu de a limpezi modul în care se realizează o compoziţie plastică expresivă.

Analizînd principiile care stau la baza organizării suprafeţei şi spaţiului, această lucrare caută să lărgească sfera de înţelegere, trecînd din zona artelor plastice decorative şi arhitecturii în zona artelor dinamice, a spectacolului.

Căutînd să limpezească sensul compoziţiei, ca modalitatea esenţială în structura artelor vizuale, lucrarea prezintă o serie de imagini-exemplificări, care prin expresivitatea lor devin argumente în susţinerea tezei că arta, dincolo de talent, cere şi o temeinică pregătire profesională, o cunoaştere intimă a limbajului artelor vizuale.

2. CĂUTĂRILE

O neobosită strădanie, o sfîntă nemulţumire îl îndeamnă pe adevăratul creator la numeroase căutări şi încercări pentru a ajunge la imaginea visată, care să exprime cît mai convingător gîndul său.

De cele mai multe ori începutul e nesigur, ezitant.

Artistul caută în mai multe direcţii, e nehotărît. Dintre numeroasele încercări, din tatonările de zi cu zi, se iveşte pe neaşteptate forma visată.

Dar această imagine este în stare de eboşă, doar schiţată, fără consistenţă şi nearticulată plastic.

Avînd această idee clară, artistul se opreşte asupra unei soluţii.

3. ALEGEREA

Momentul alegerii este deosebit de important pentru un creator. Acum are o bază, un suport pe care începe să construiască, adică să compună opera.

Dar şi aceste căutări dau naştere la o serie de variante, de variaţiuni şi creatorul trebuie să se oprească asupra uneia dintre ele.

4. IZOLAREA

Pentru varianta cea mai izbutită se găseşte schema structurală, scheletul compoziţional.

Lucrarea începe să aibă consistenţă şi să se apropie de gîndul artistului.

Privită mai atent, lucrarea are o notă de originalitate. Ea se diferenţiază de celelalte opere cu aceeaşi temă, prin originalitatea viziunii plastice.

5. CADRAREA

În film, scenografia fiind stabilită, regizorul şi operatorul stabilesc cadrul, încadratura, adică zona din decor de unde porneşte acţiunea, şi compoziţia finală, unde se termină mişcarea de aparat.

În grafică şi în pictură o singură imagine este de ajuns, aici compoziţia poate să cuprindă mai multe momente din acţiune.

De multe ori mama natură „pune pe tavă" natura perfect organizată, dar care trebuie văzută de plastician sau de operatorul de imagine.

În teatru „oglinda scenei", adică deschiderea ei spre spectator, obligă la numeroase compoziţii cu personajele. Decorul trebuie folosit cu inteligenţă pentru a pune în valoare personajele, forme active, dinamice în spectacol.

6. ÎNRĂMAREA

Ultima etapă înseamnă pregătirea lucrării pentru ieşirea în lume.

Înrămată, pusă în valoare de un paspartu, o preramă neutră care constituie o pauză necesară, pînă la ramă, ea este gata de expus.

Lucrările de pictură şi grafică se prezintă fie neînrămate, mărginite doar de baghete de lemn, fie cu sticlă şi colţari, fie cu paspartu şi ramă care poate să fie simplă sau complicată, ornamentată, barocă, constituind în sine un al doilea spectacol de frumuseţe.

Arta de a compune înseamnă nu numai capacitatea de a organiza expresiv o suprafaţă sau un spaţiu, dar şi arta de a descoperi în realitate compoziţii gata făcute şi de a le valorifica artistic.

Dar descoperirea se face cu trudă, cu efort şi perseverenţă ajutat de capacitatea de a vedea, adică de a înţelege realitatea!



HOBOEMA
PLOPII DIN MIDDLEHARMIS
VERTICALITATEA COPACILOR

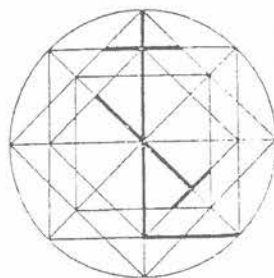


UTAMARO
VERTICALITATEA PARAVANULUI,
PERSONAJULUI ŞI SCRISULUI

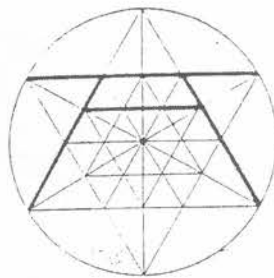


TAPISERIA DIN BAYEUX

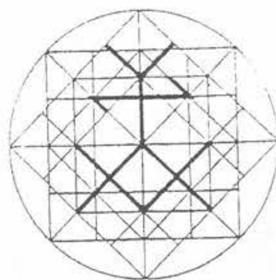
**O NARAȚIUNE ÎN IMAGINI
DESFĂŞURATĂ ÎN FRIZĂ**



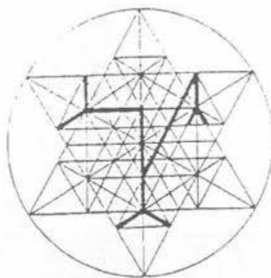
1.



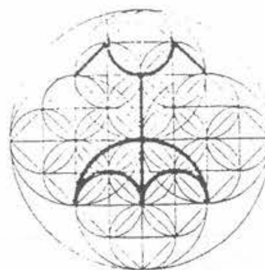
2.



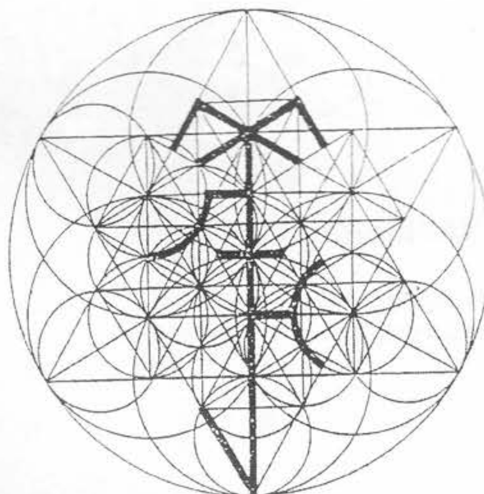
3.



4.



5.

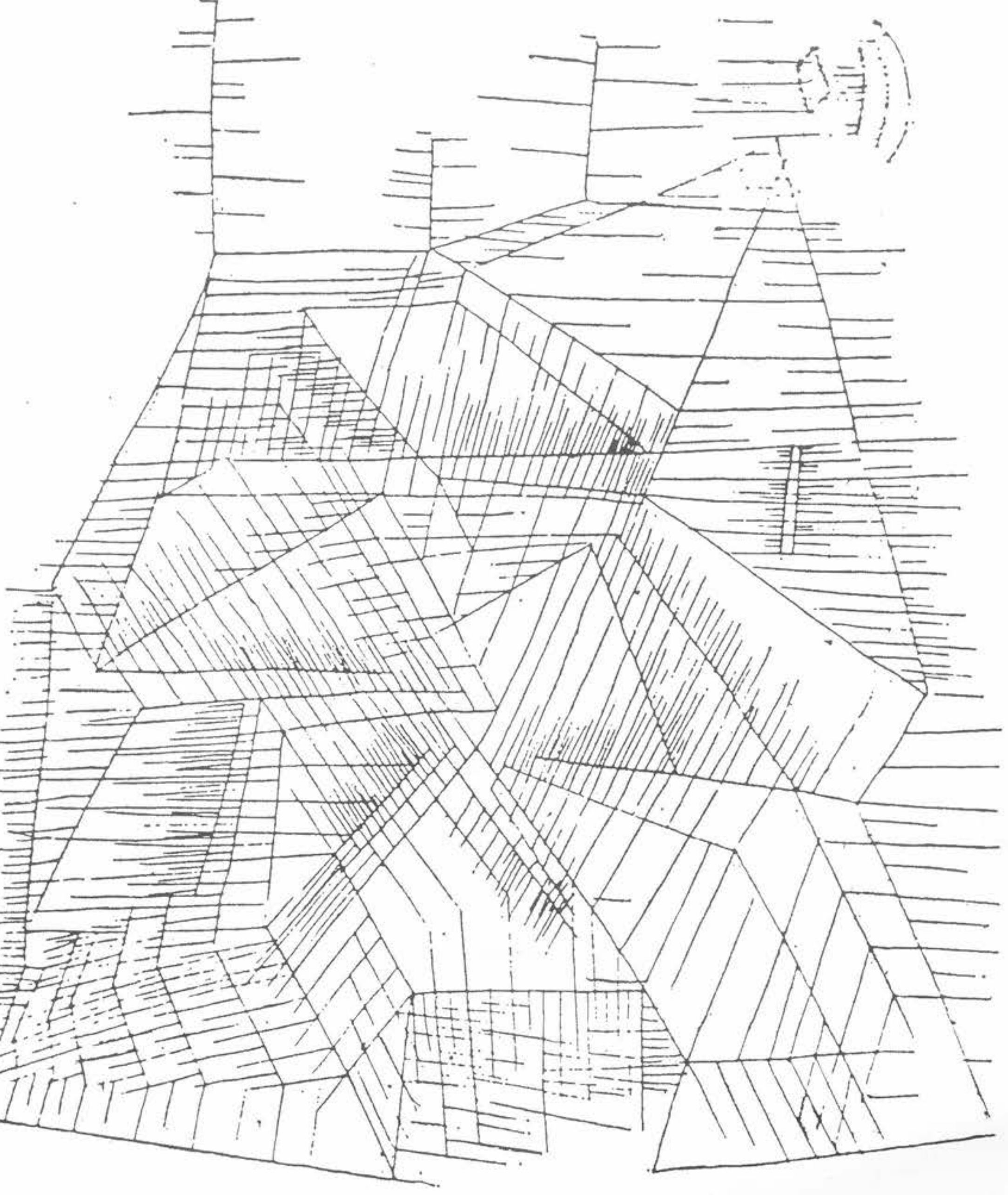


ÎNSEMNELE CIOPLITORILOR ÎN PIATRĂ AI EPOCII GOTICE:

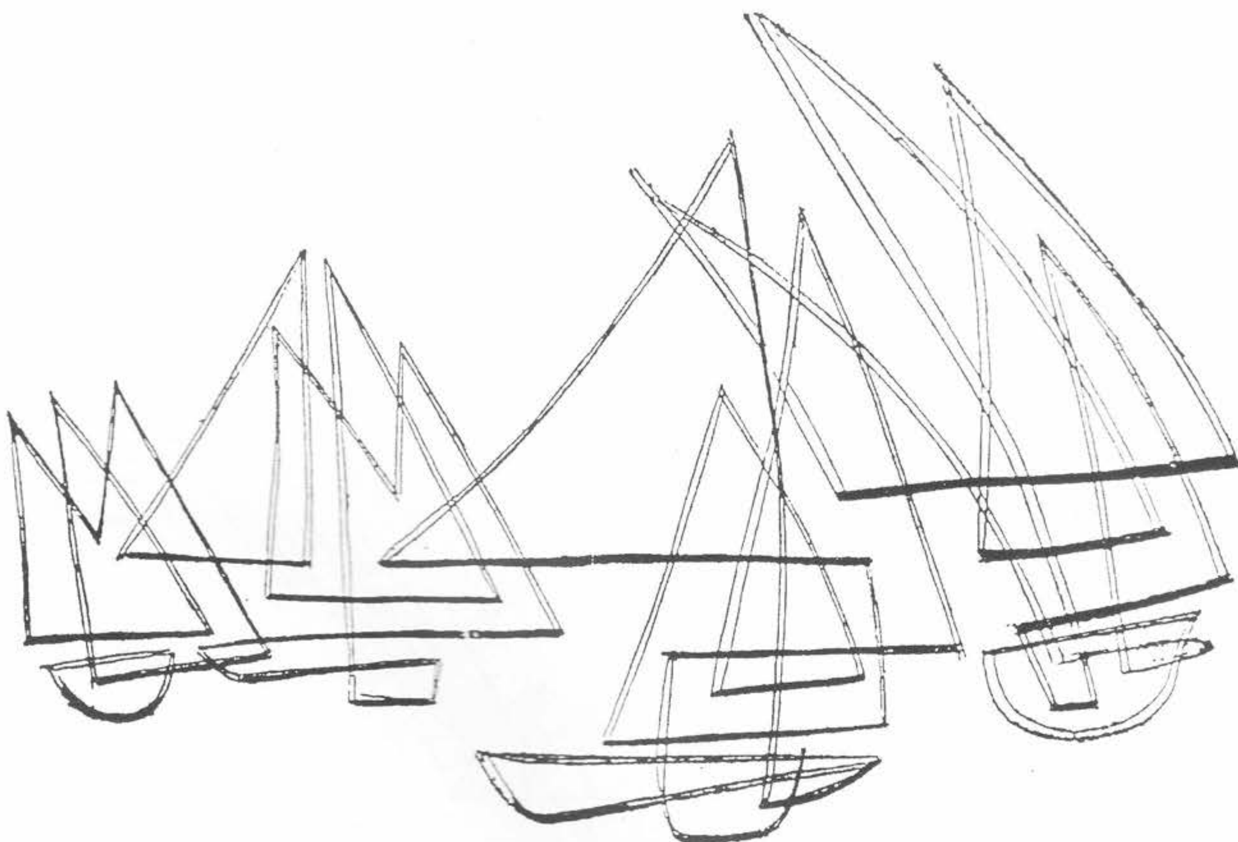
1, 2 CATEDRALA DIN STRASBOURG
3 BISERICA DIN FREIBURG - BRISGAU
4 CATEDRALA DIN ULM
5 PODUL LUI CAROL DIN PRAGA
5 BISERICA SF. BARBARA DIN BOEMIA

COMPOZIŢII RIGUROASE DE ORIZONTALE, VERTICALE, OBLICE ŞI CURBE

EXPRESIVITATEA PLASTICĂ A SEMNELOR

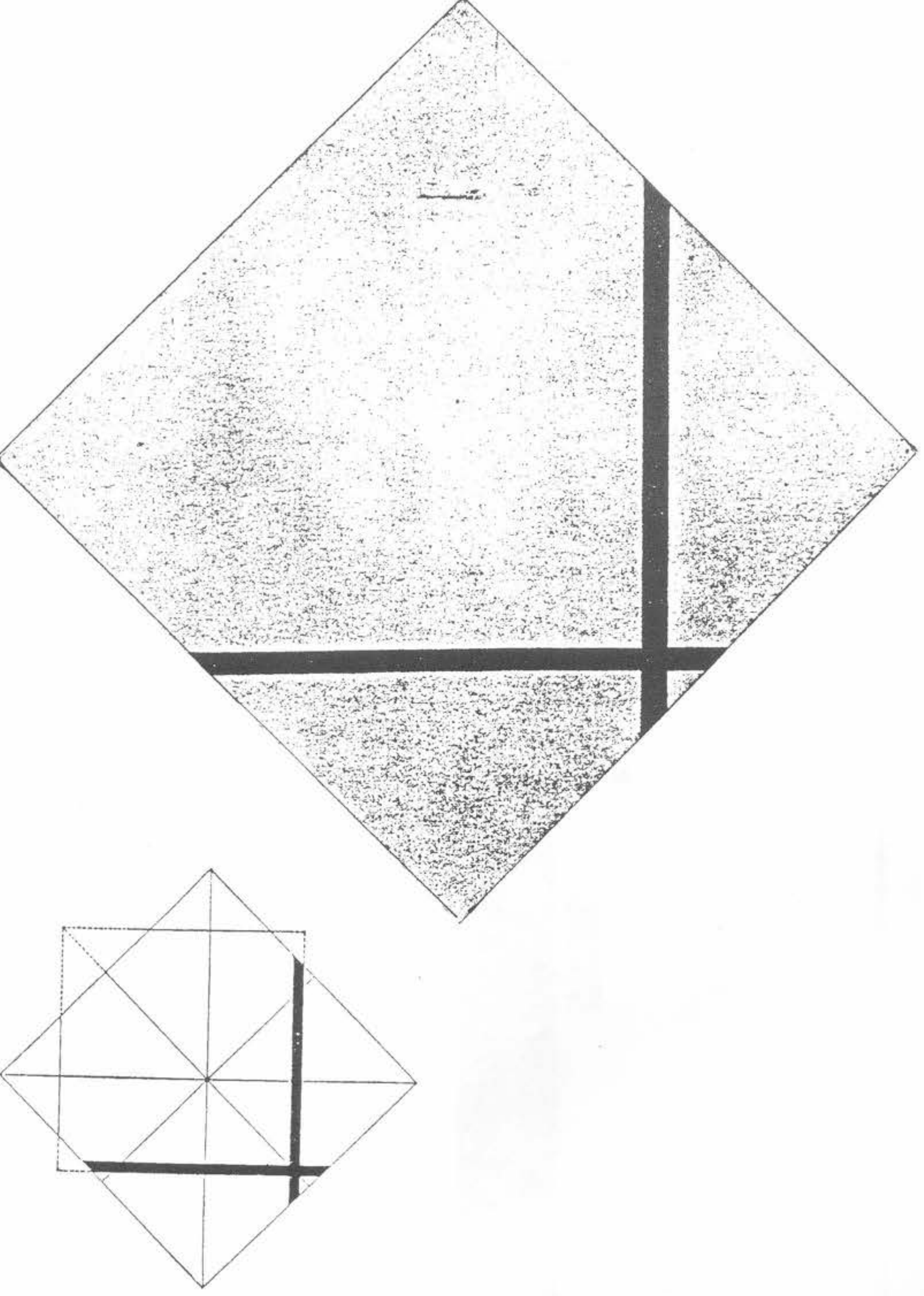


PAUL KLEE
UN DESEN REZUMATIV, RITMIC
REZULTAT DIN ORIZONTALE, VERTICALE, OBLICE
CU SUGESTII DE SPAȚIALITATE



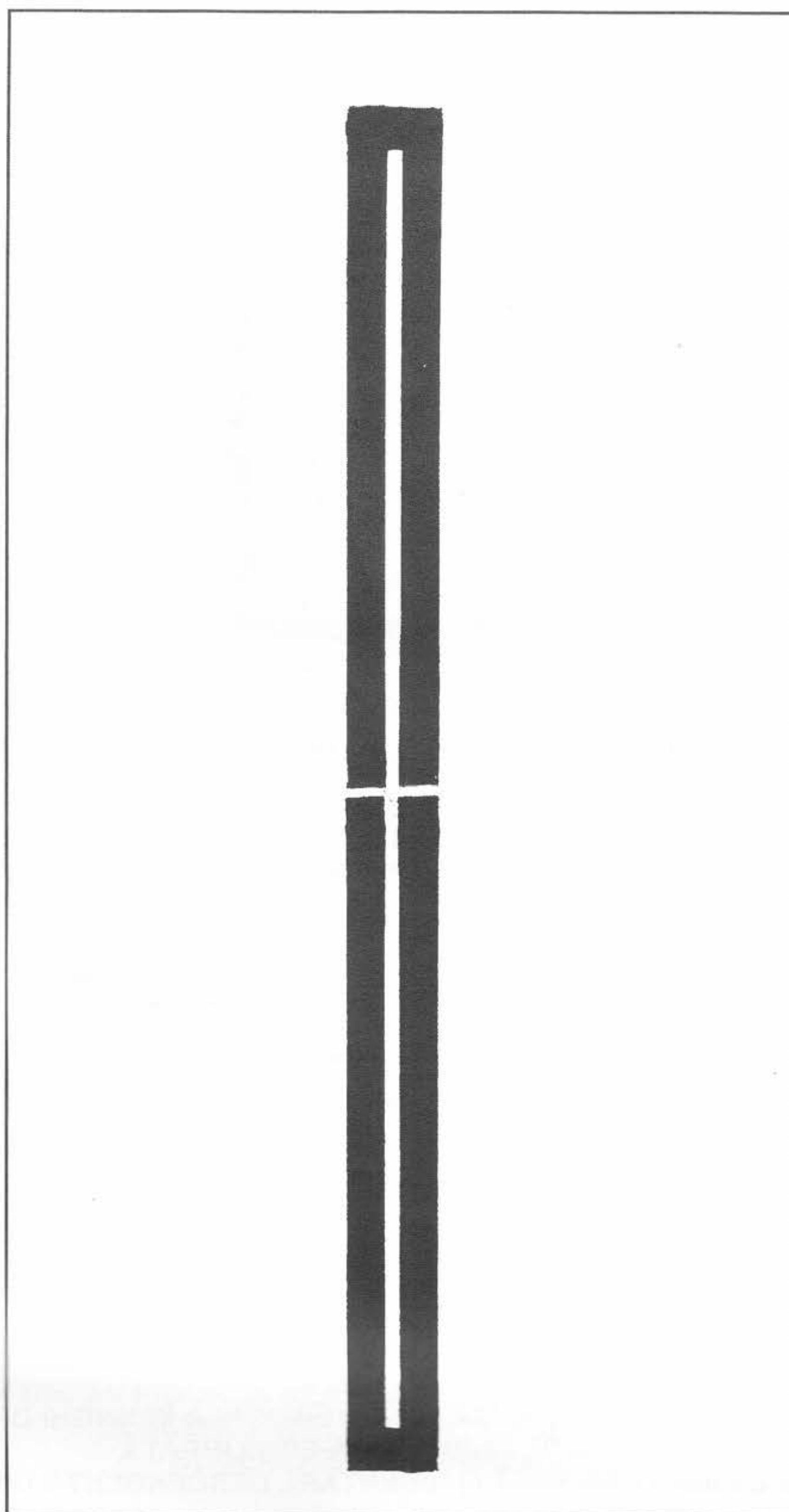
PAUL KLEE

UN DESEN RIGUROS REALIZAT CU OBLICE ASCENDENTE, DESCENDENTE, ORIZONTALE ŞI CURBE. SUGEREAZĂ VĂLURIREA APEI

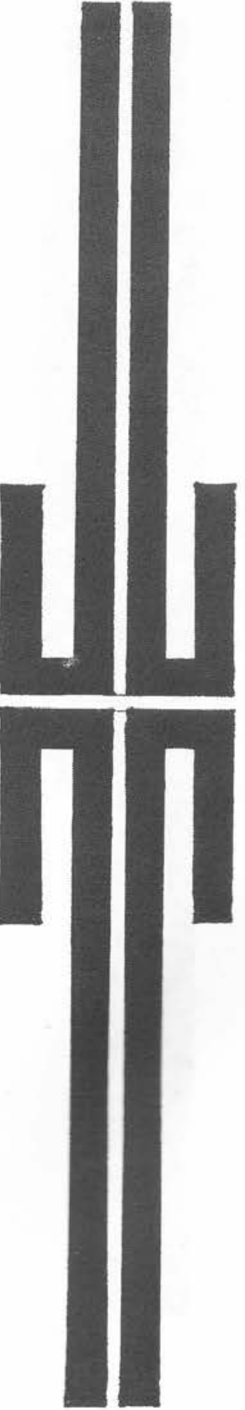


MONDRIAN

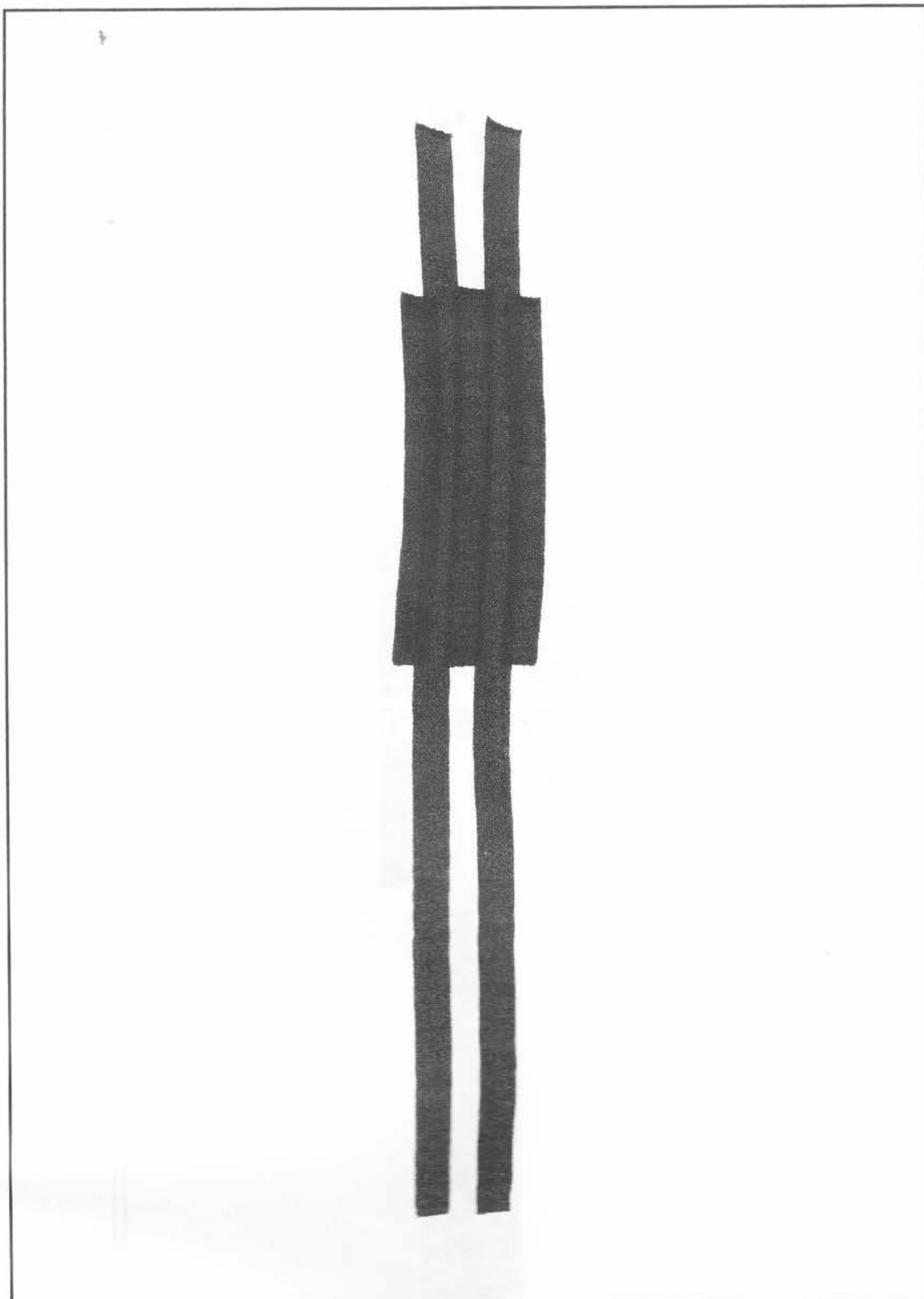
**ÎNTÎLNIREA UNEI ORIZONTALE CU O VERTICALĂ ÎN UNGHI DREPT.
COMPOZIȚIE ASIMETRICĂ ECHILIBRATĂ,
UNGHIUL DOMINANT IMPRIMĂ O ORIENTARE DESCENDENTĂ DINAMICĂ**



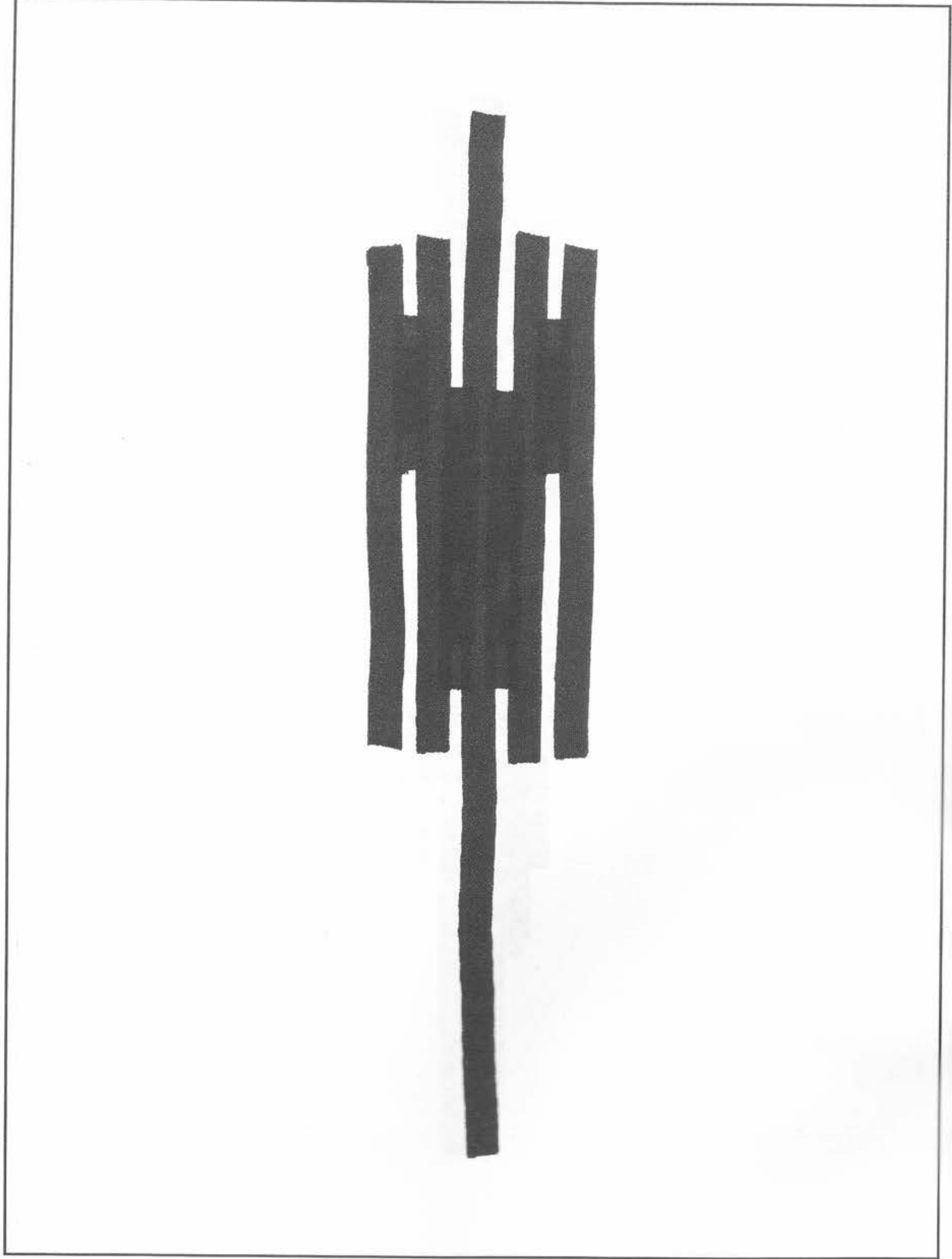
ION TRUICĂ SEMN VERTICAL I



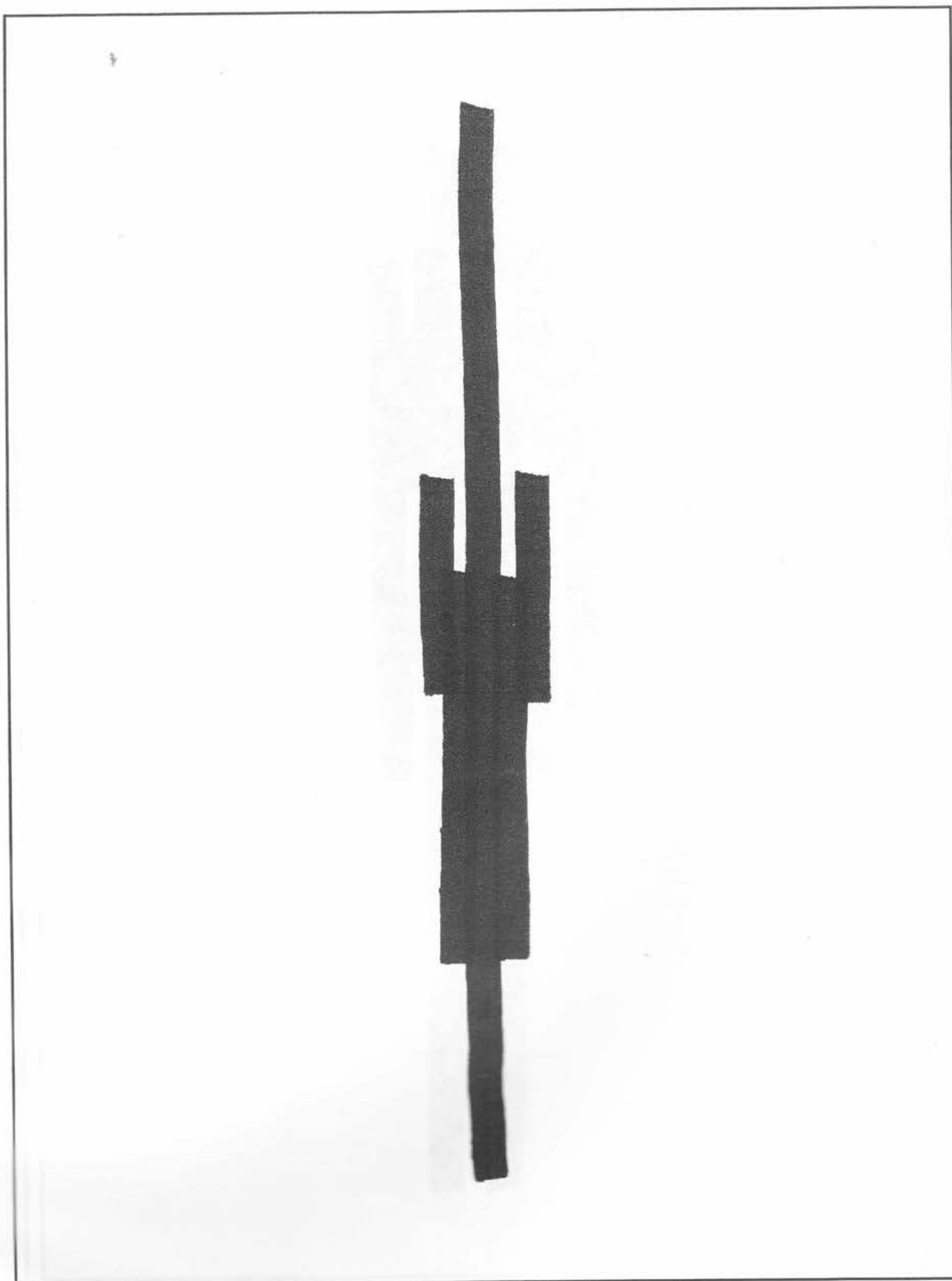
ION TRUICĂ SEMN VERTICAL II



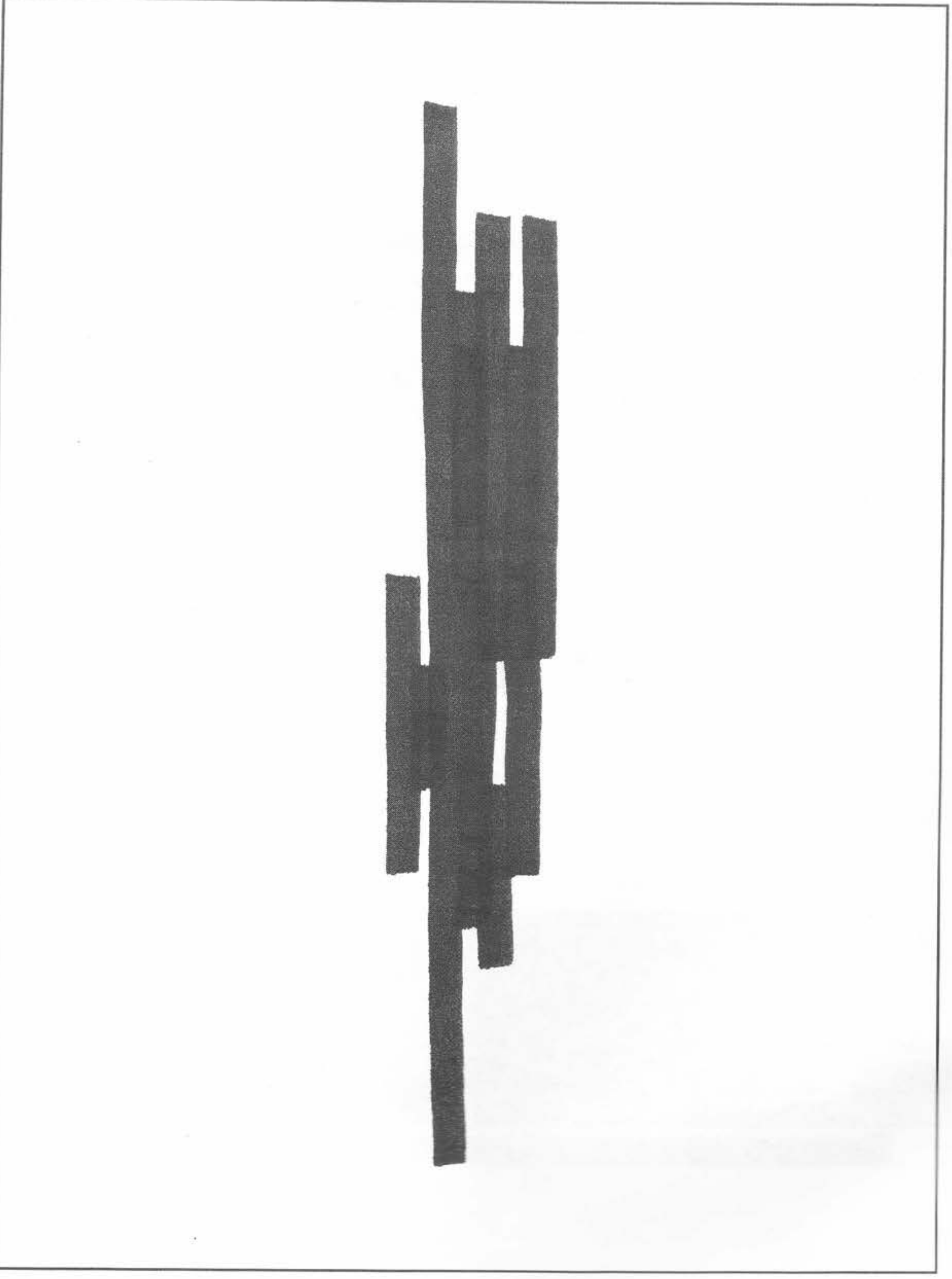
ION TRUICĂ SEMN VERTICAL



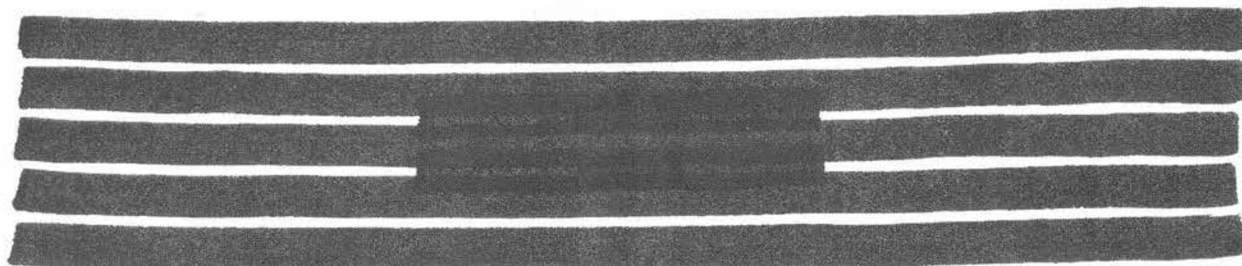
ION TRUICĂ PASĂRE I

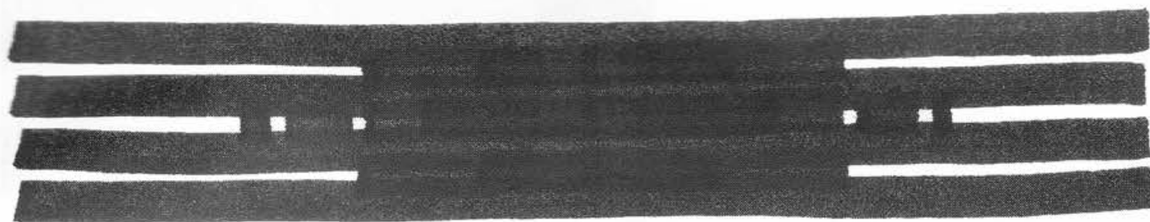


ION TRUICĂ PASĂRE II

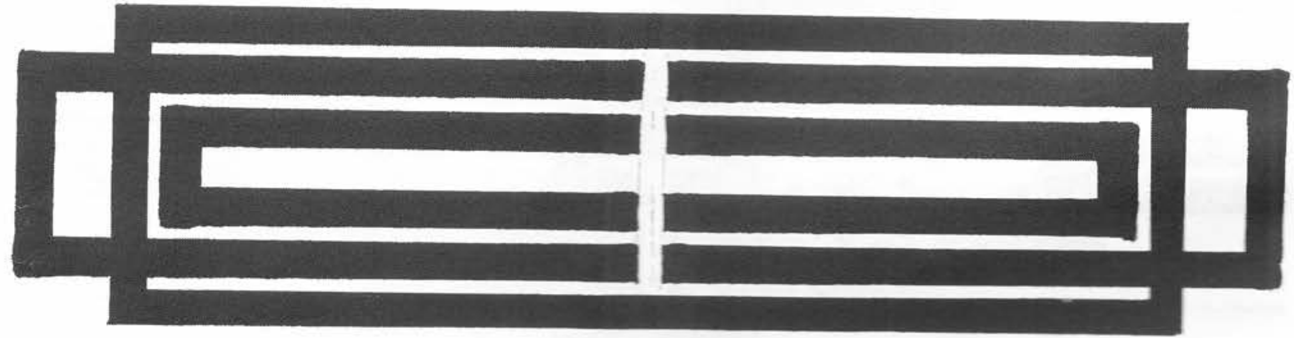


ION TRUICĂ SEMN ASIMETRIC

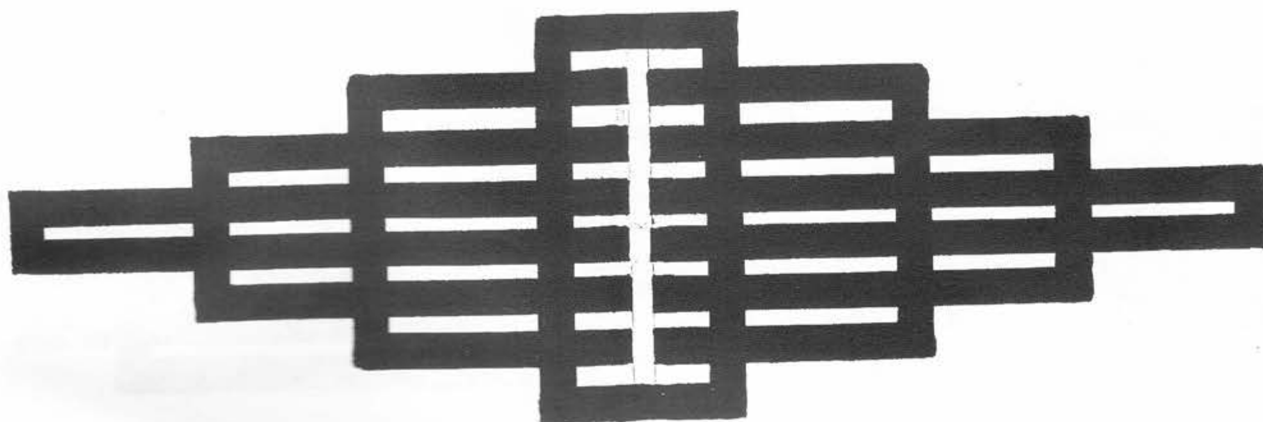




ION TRUICĂ
SEMN ORIZONTAL I
SEMN ORIZONTAL II



ION TRUICĂ COMPOZIȚIE ORIZONTALĂ I



ION TRUICĂ COMPOZIȚIE ORIZONTALĂ II



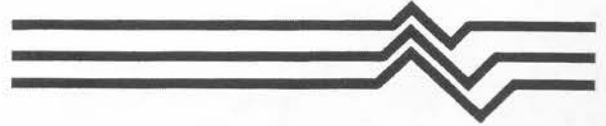


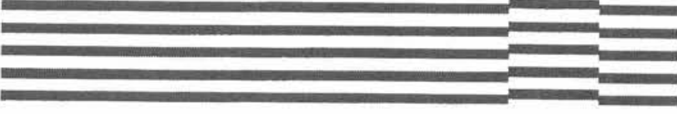


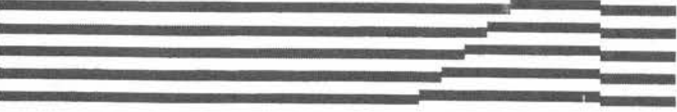














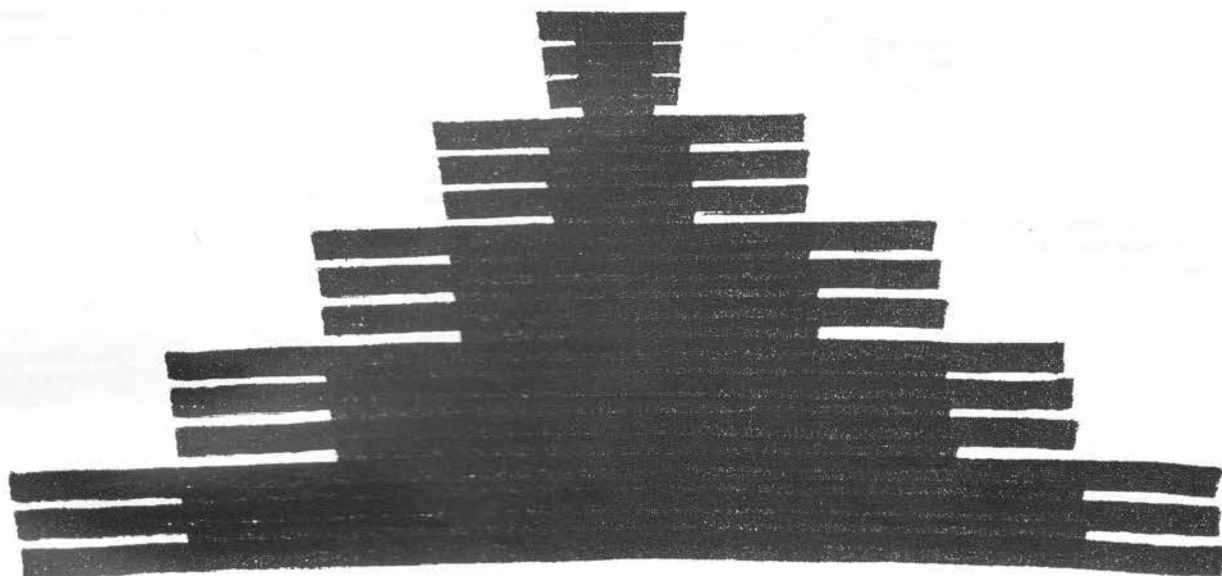




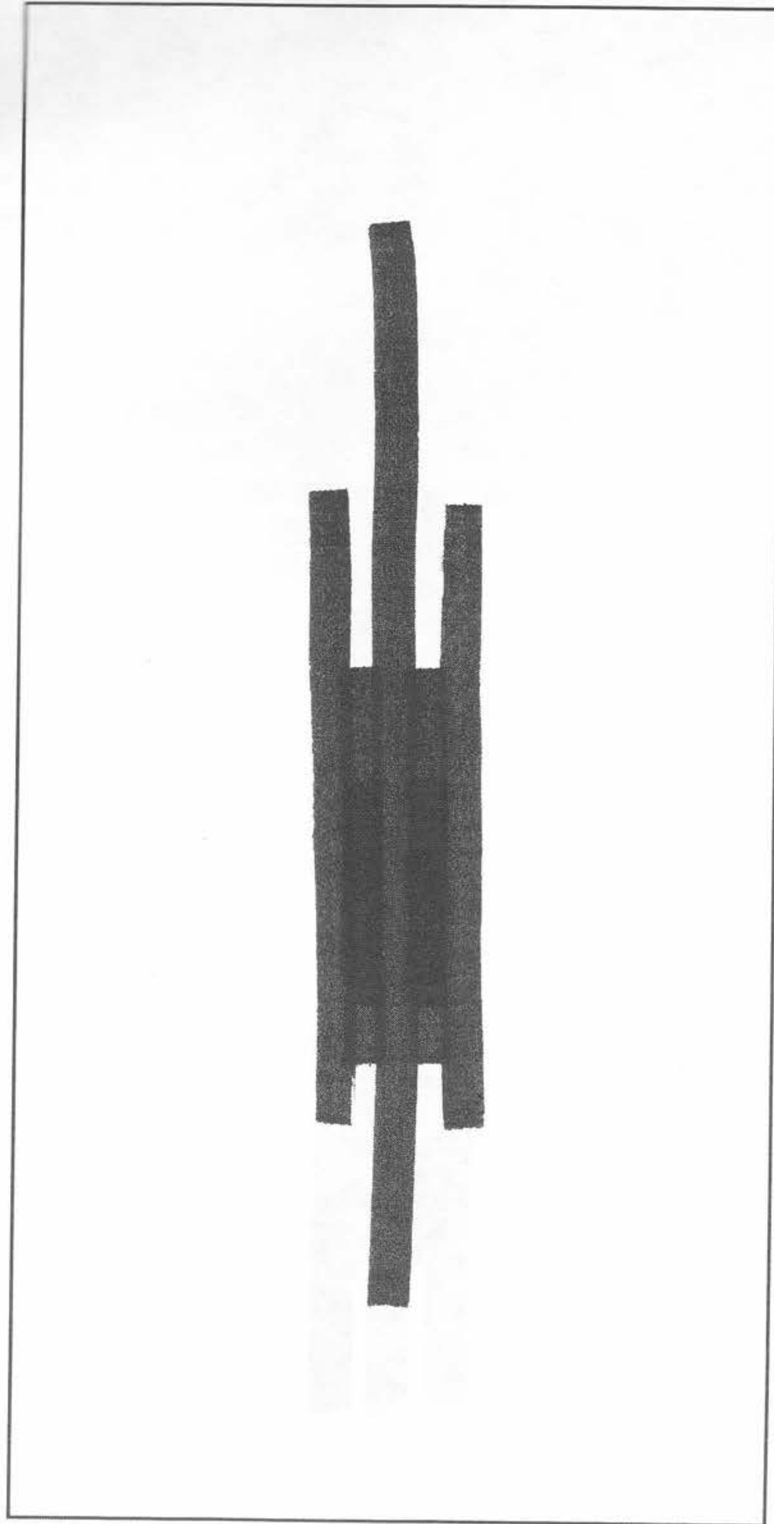




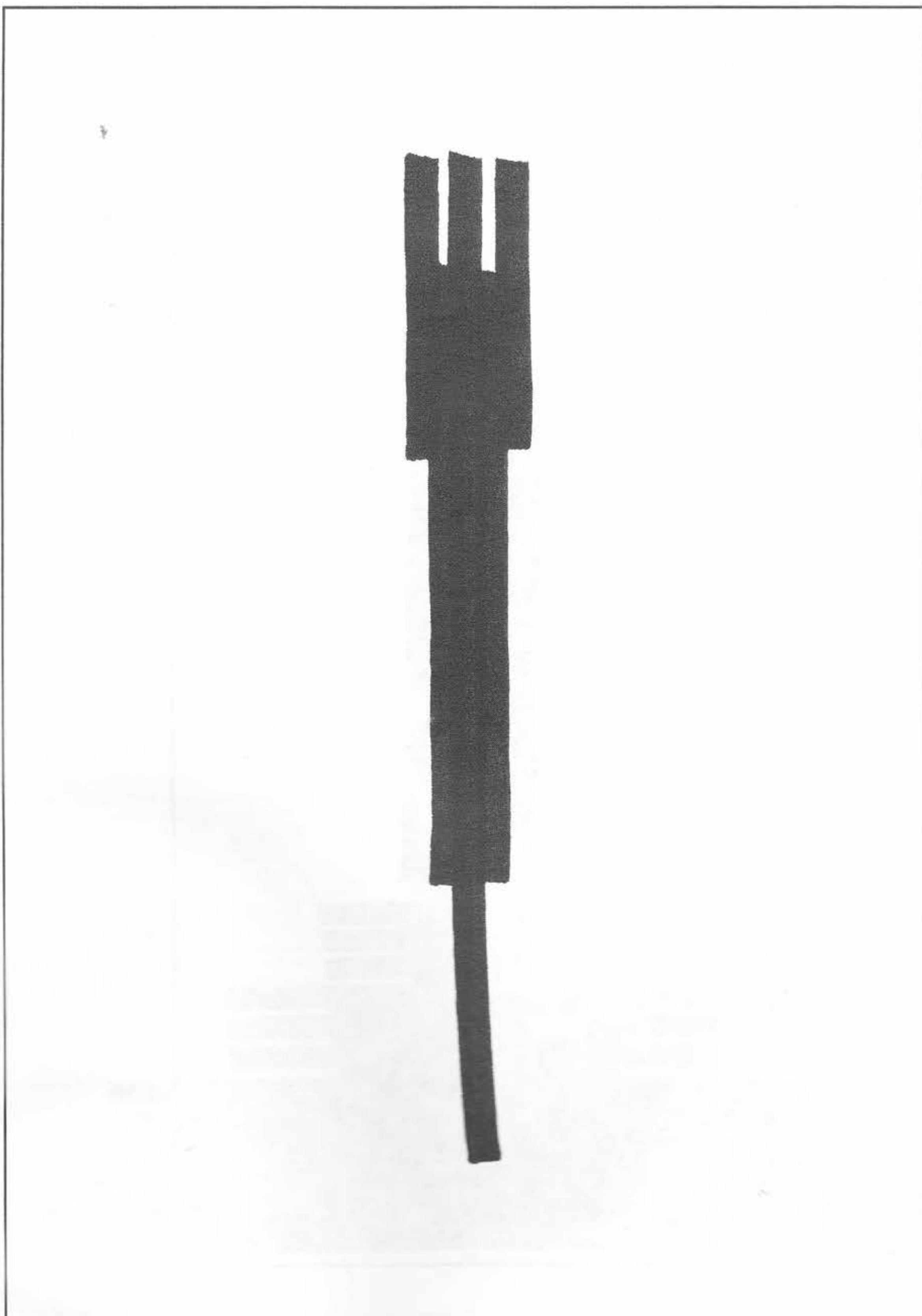
STUDENT UNITEK – ACCIDENTE PE TRASEE GRAFICE
EXERCIȚII PE CALCULATOR



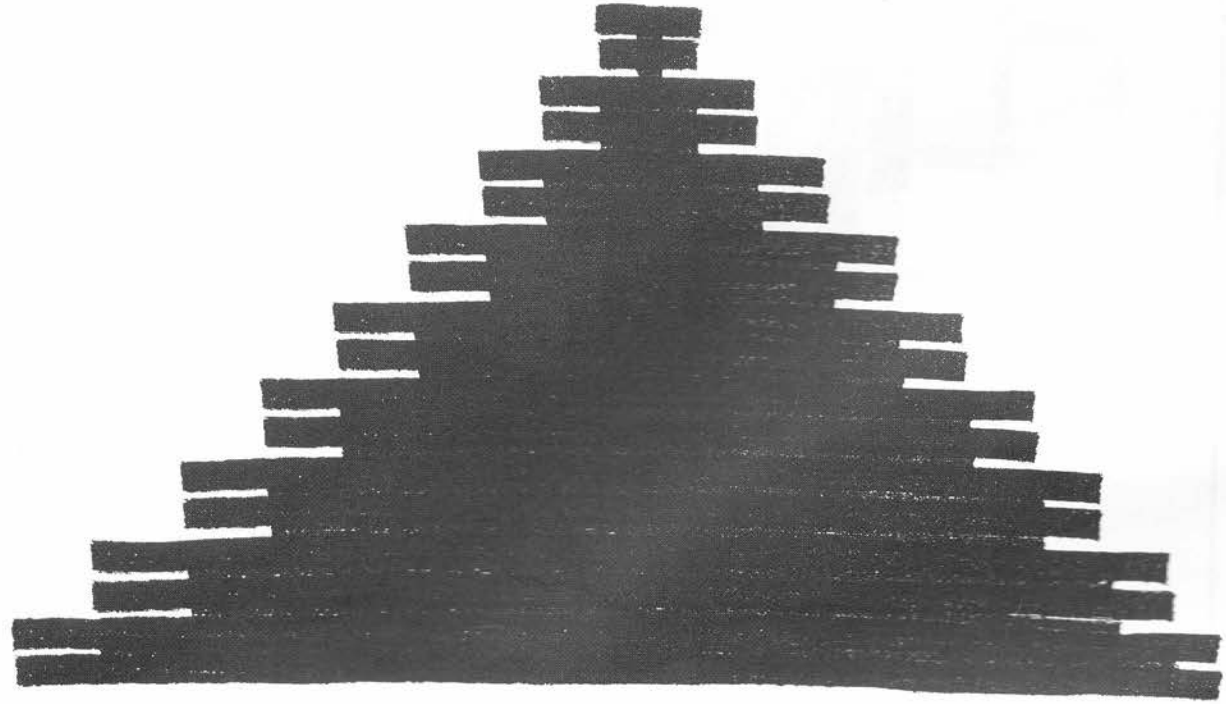
ION TRUICĂ **PIRAMIDA V**



ION TRUICĂ SEMN VERTICAL XVI

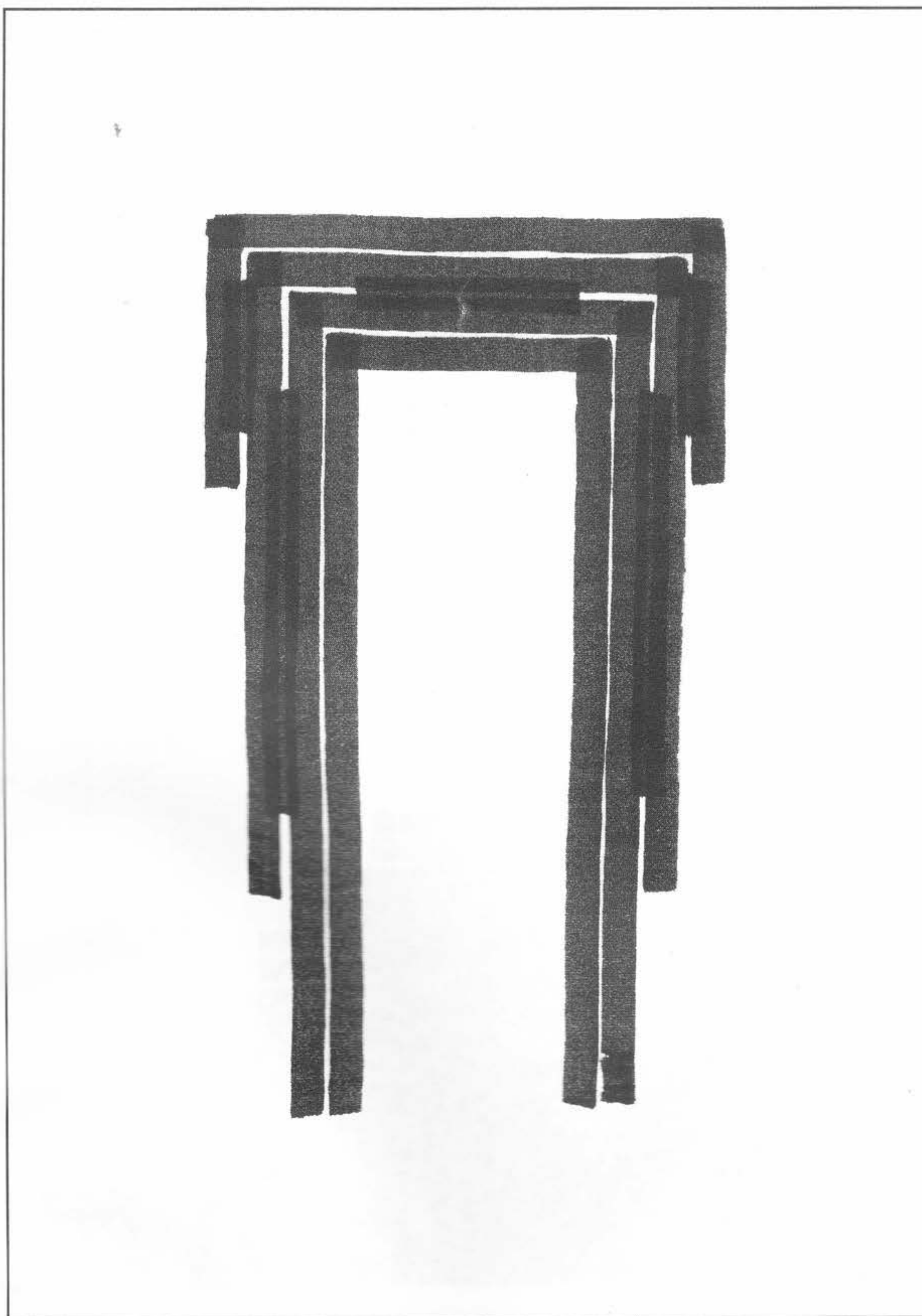


ION TRUICĂ SEMN SIMETRIC

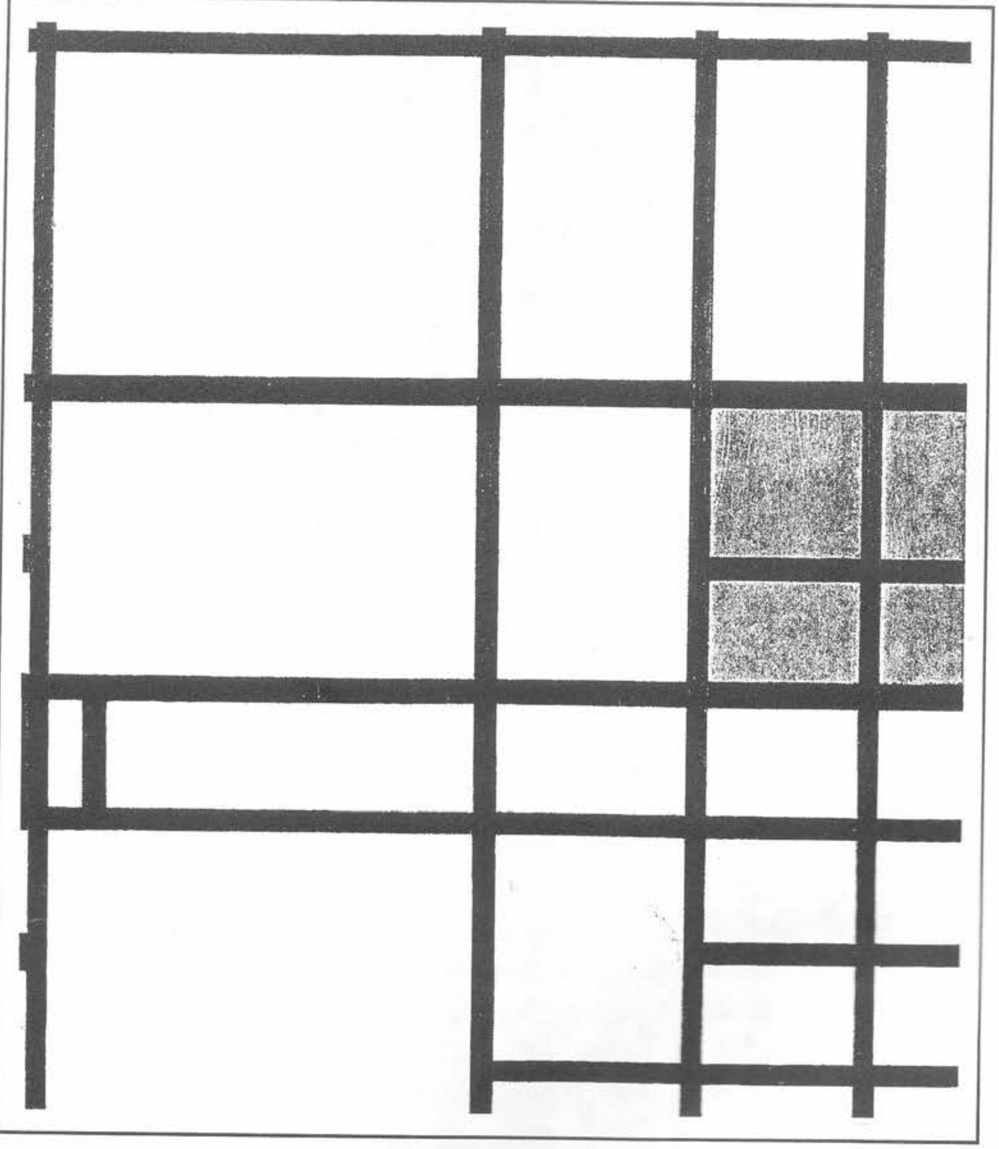


ION TRUICĂ

PIRAMIDA IX



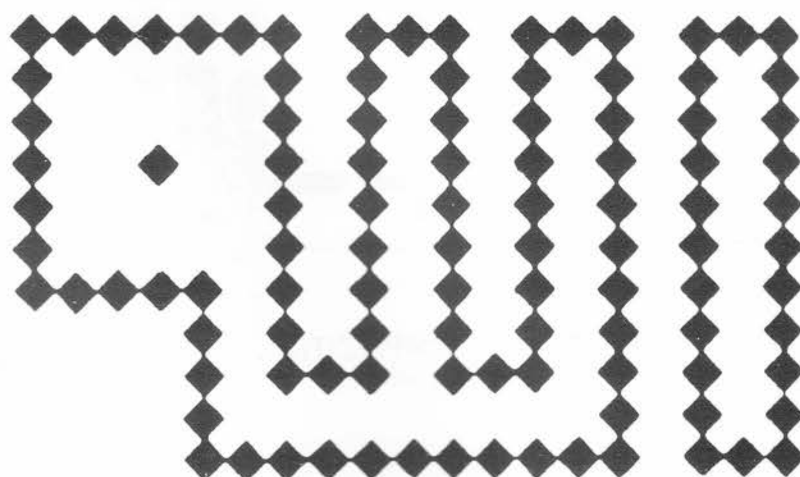
ION TRUICĂ POARTA



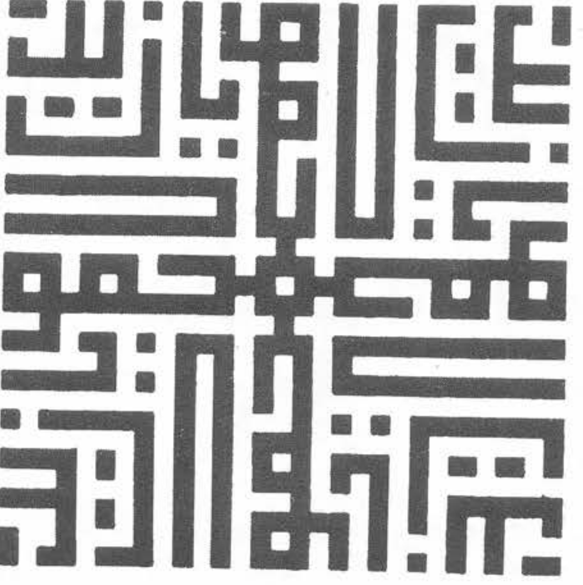
PIER MONDRIAN – COMPOZIȚIE LONDONEZĂ



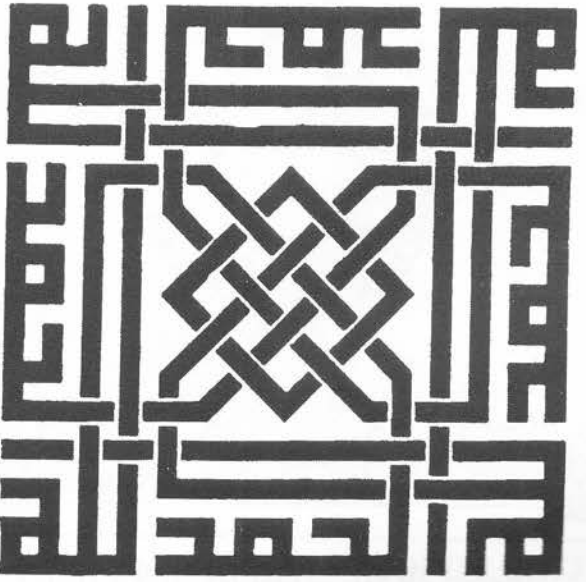
NUMELE LUI MUHAMMAD



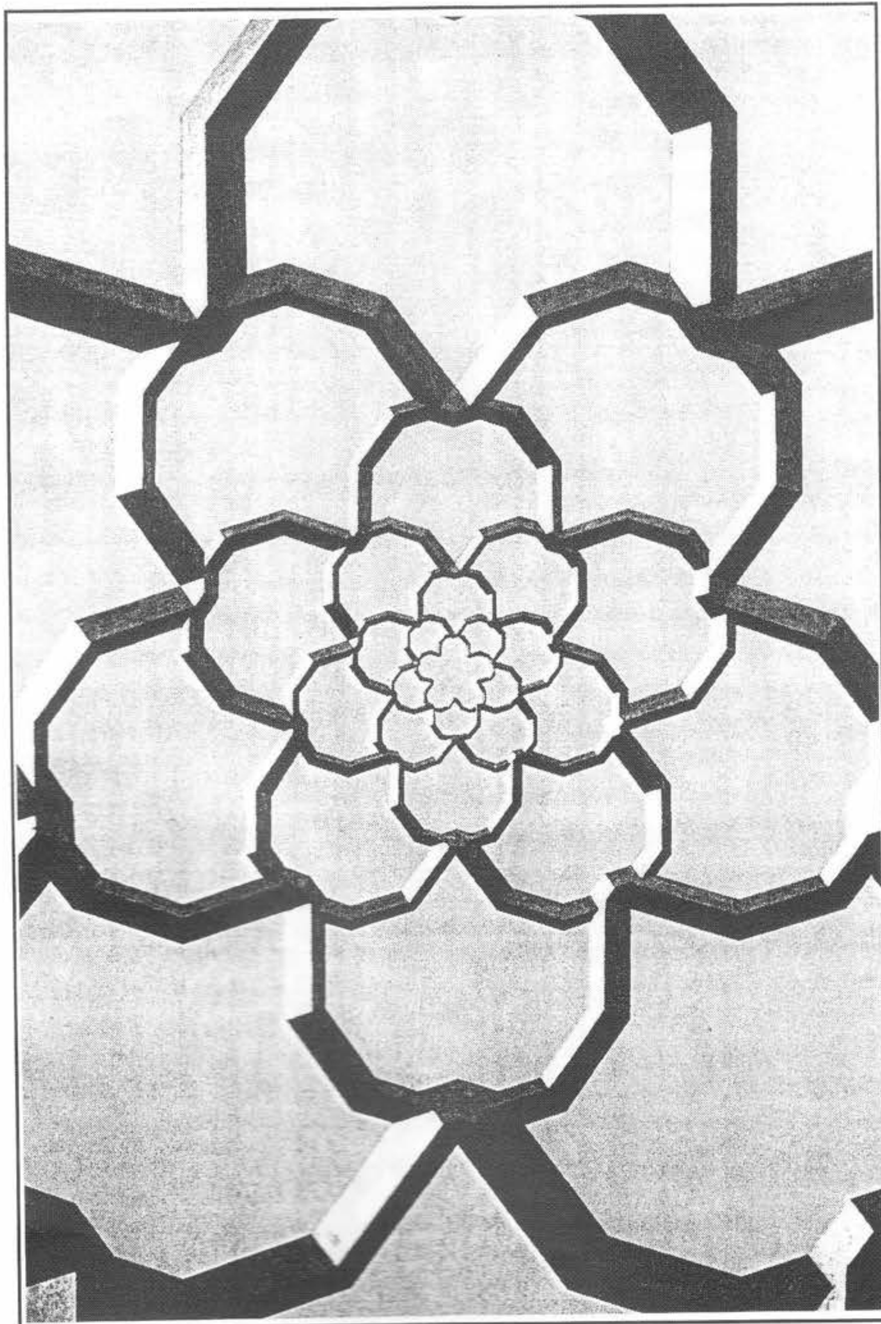
NUMELE LUI ALAH ÎN SCRIERE KUFICĂ



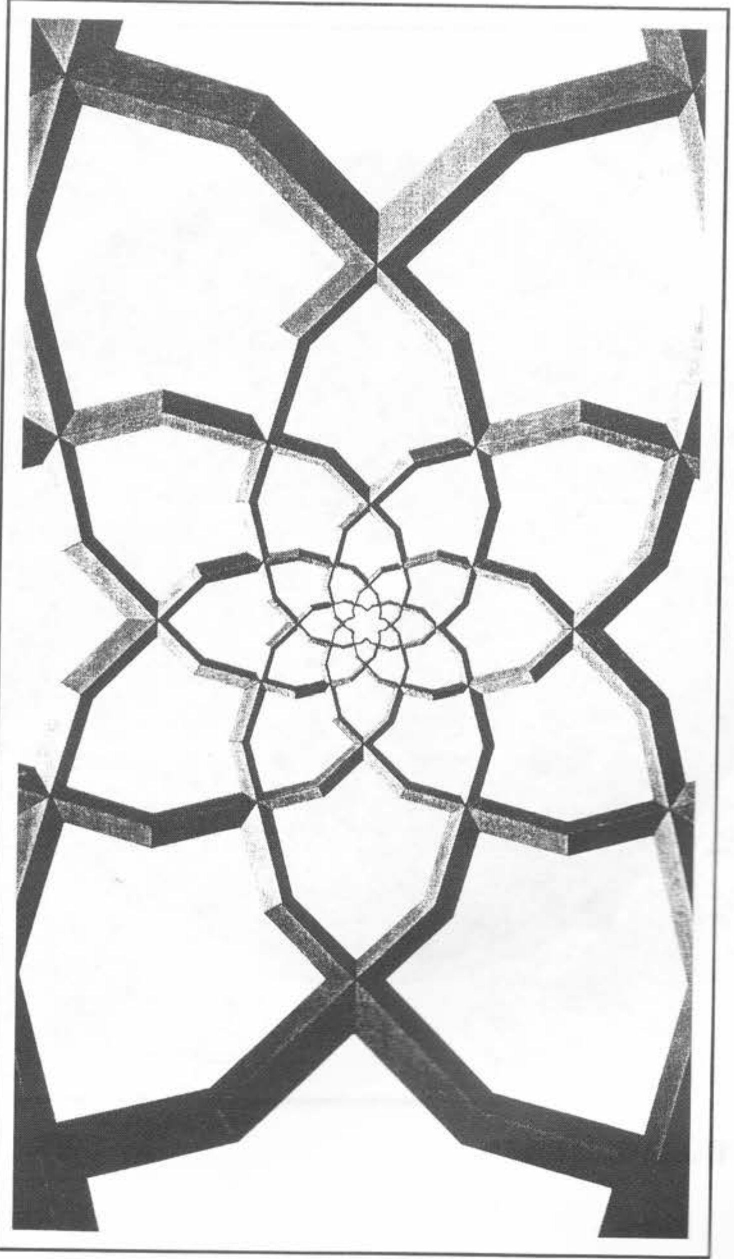
NUMELE LUI MAHMUD YAZIR



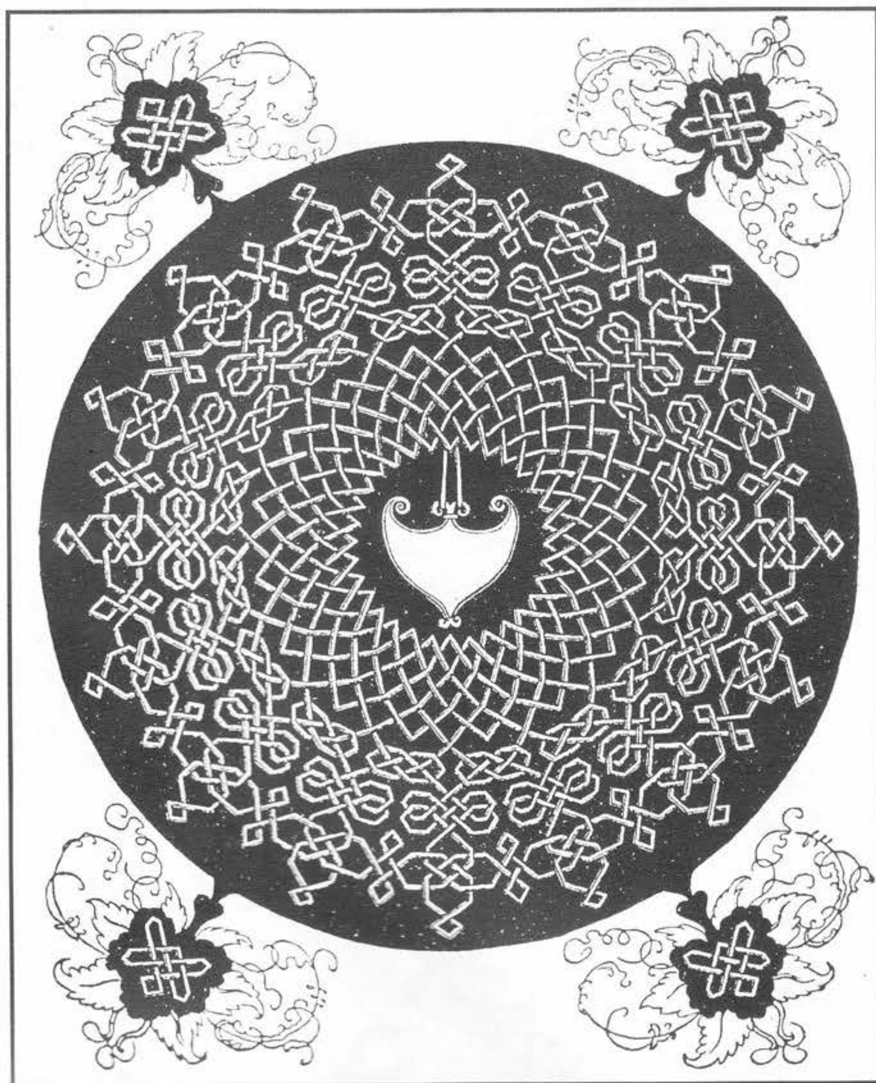
KUFIC GEOMETRIC



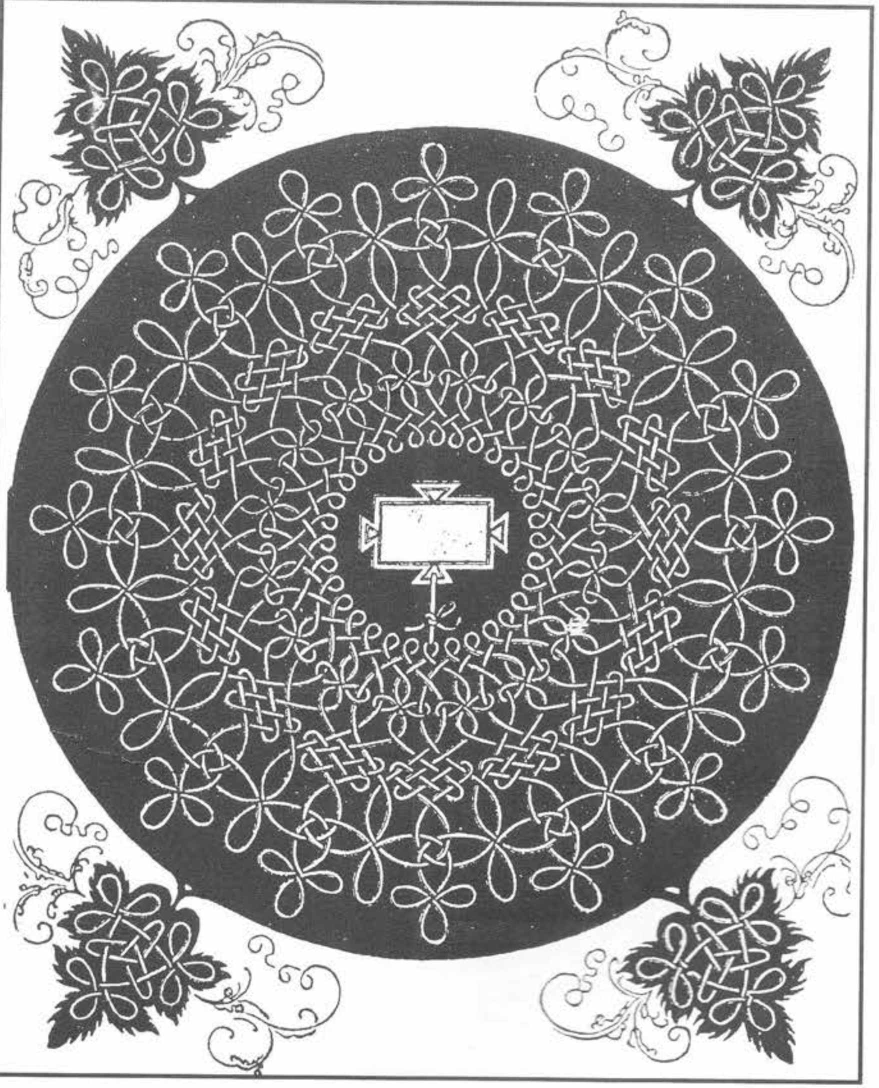
LIVIU STOICOVICIU – PENTAGONALA



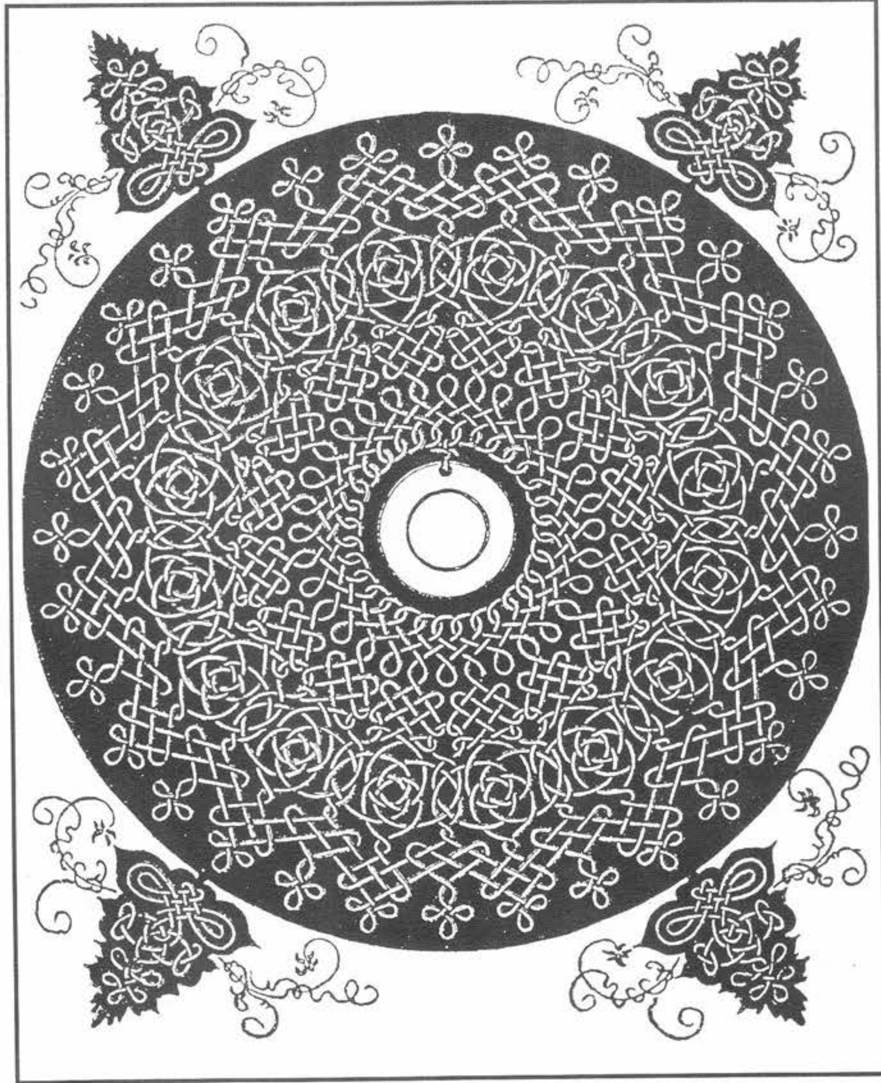
LIVIU STOICOVICIU – HEXAGONUL



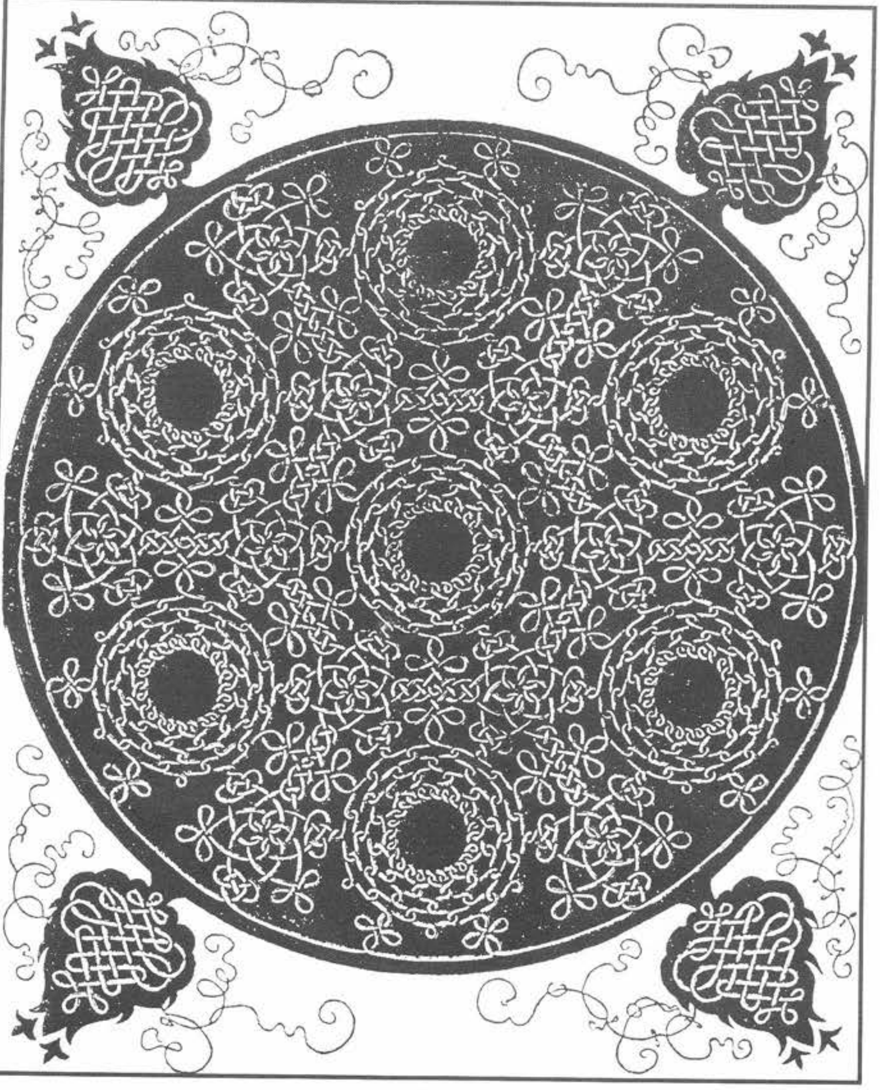
DÜRER NOD I



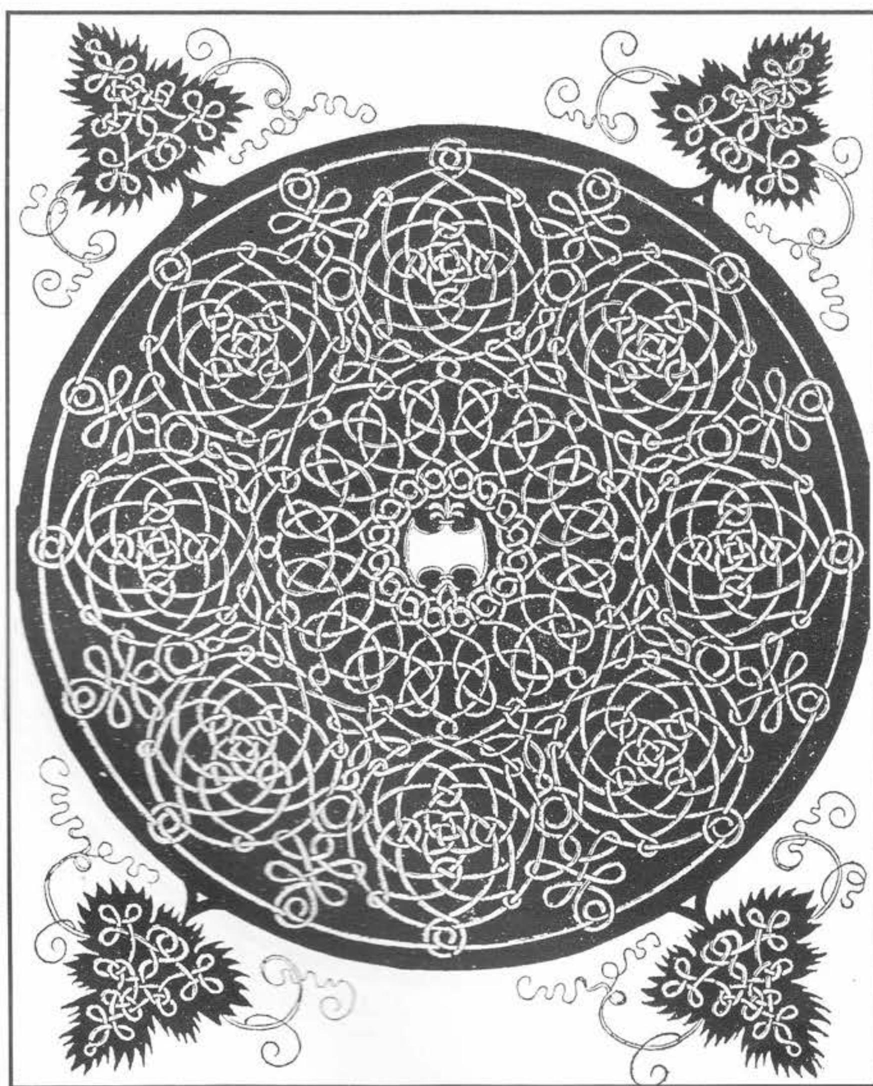
DÜRER NOD II



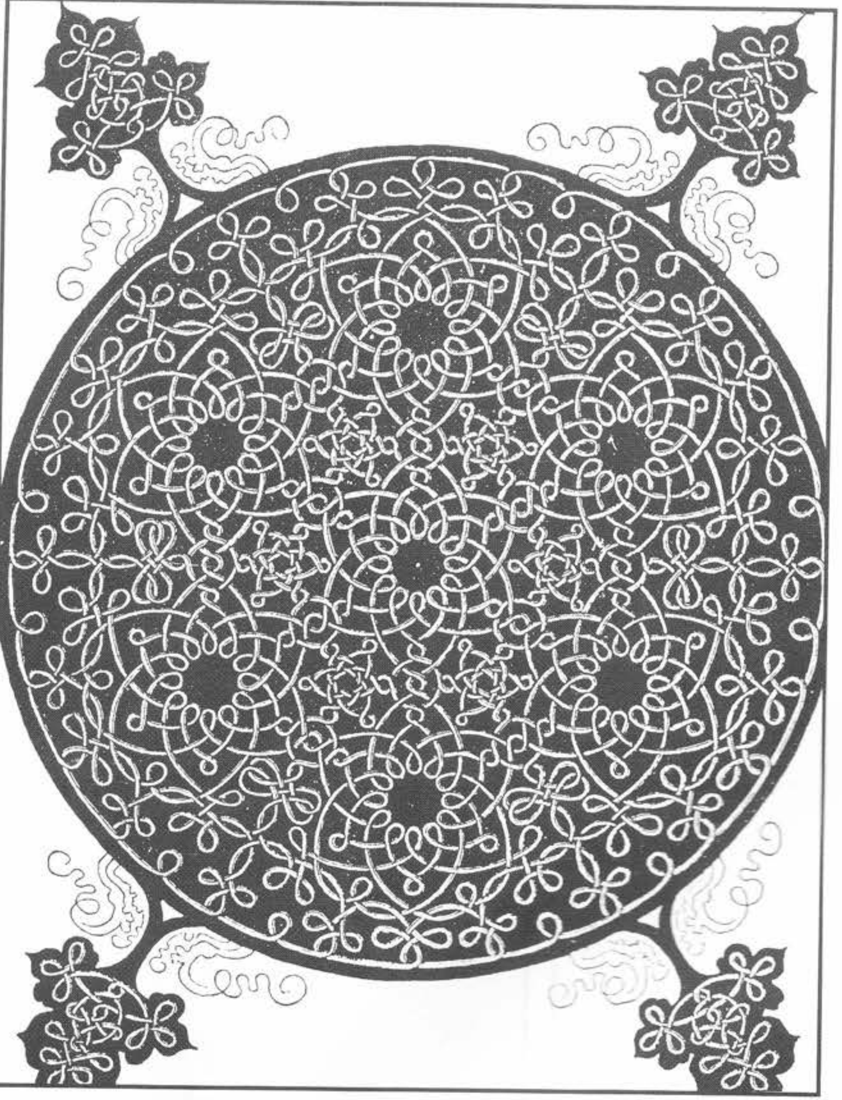
DÜRER **NOD III**



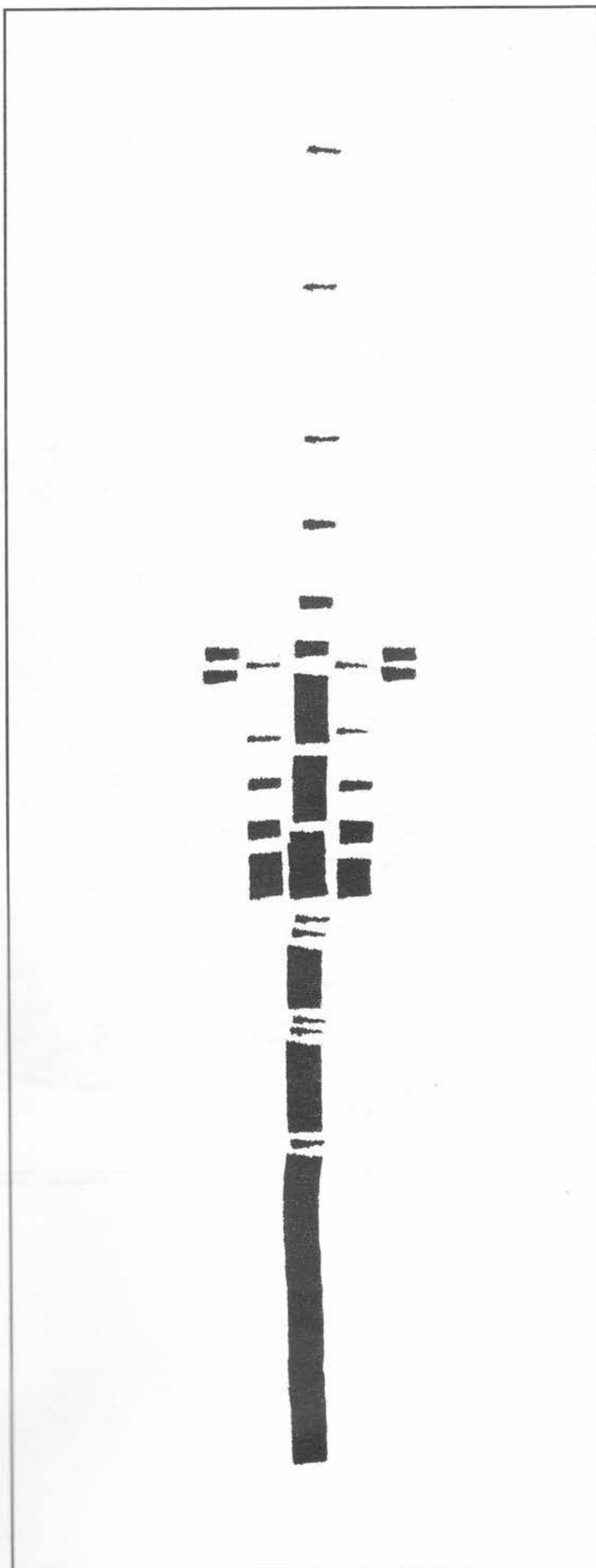
DÜRER NOD IV



DÜRER NOD V

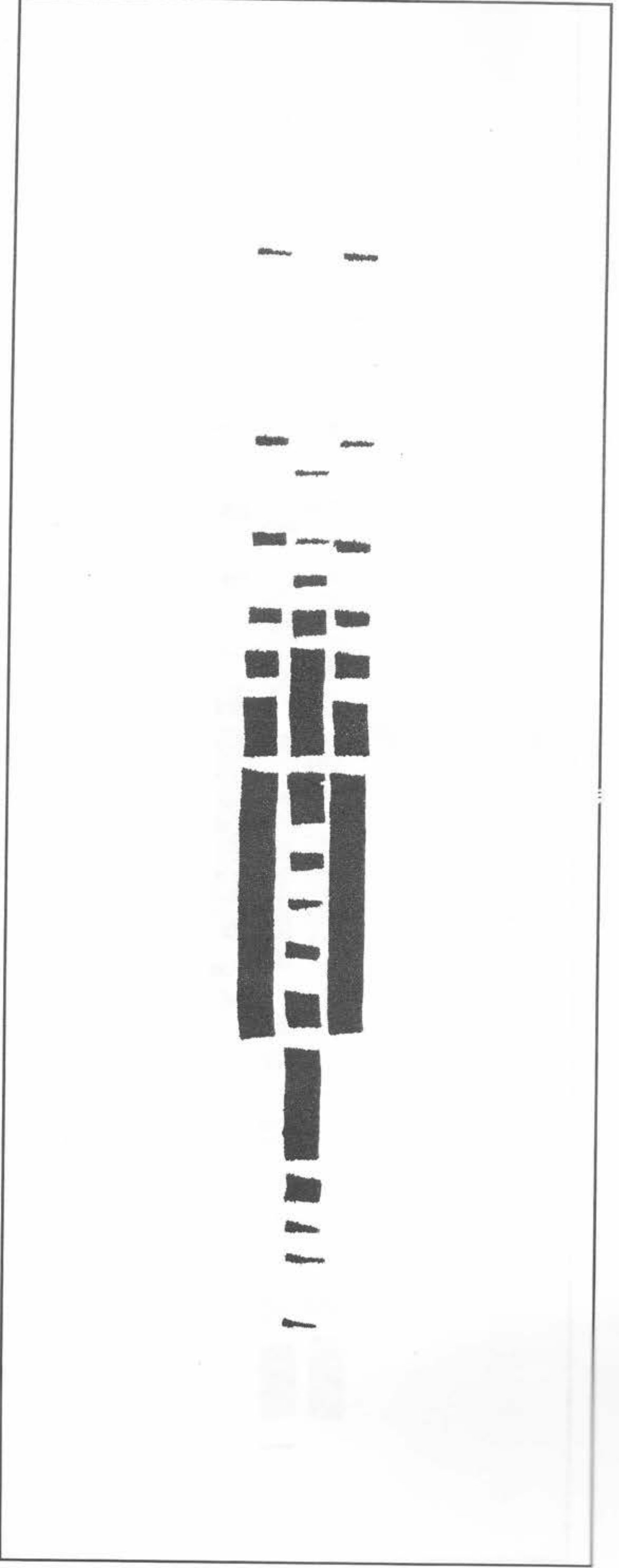


DÜRER NOD VI



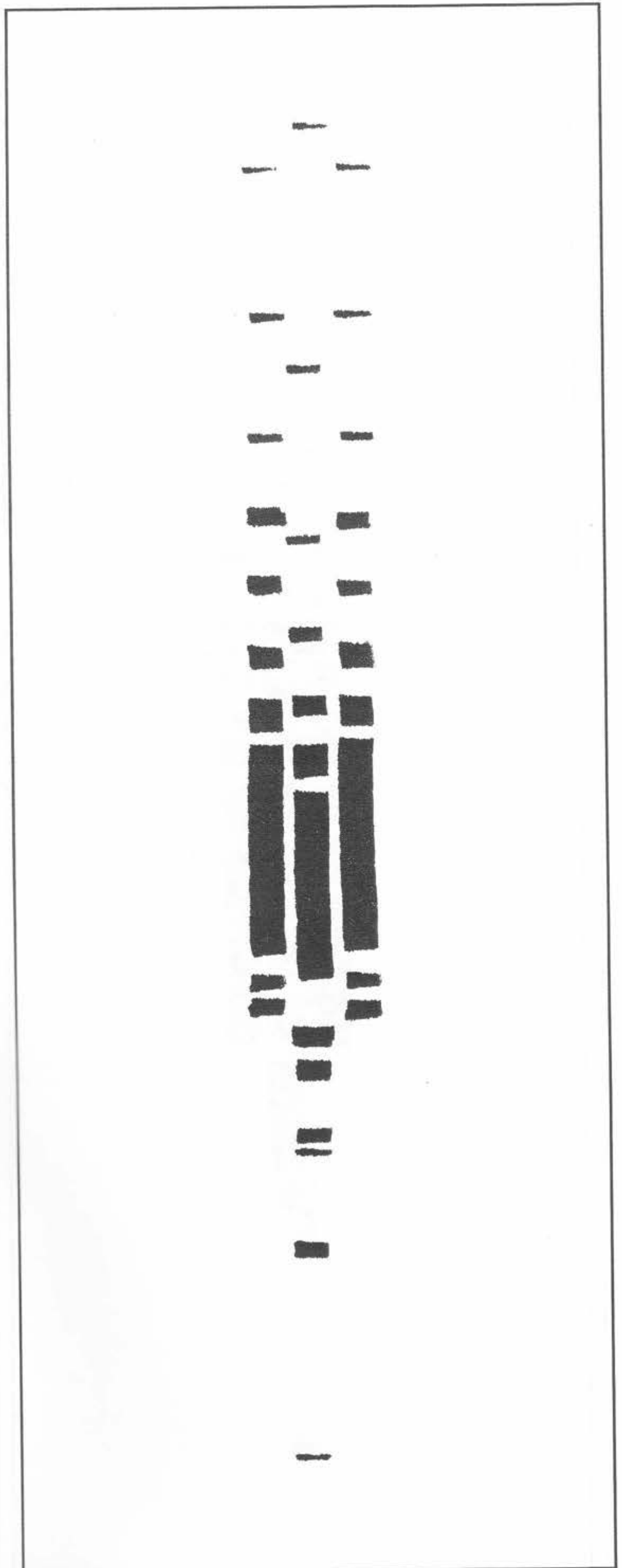
ION TRUICĂ

ZBOR I
PULVERIZAREA FORMELOR
GRAFICE



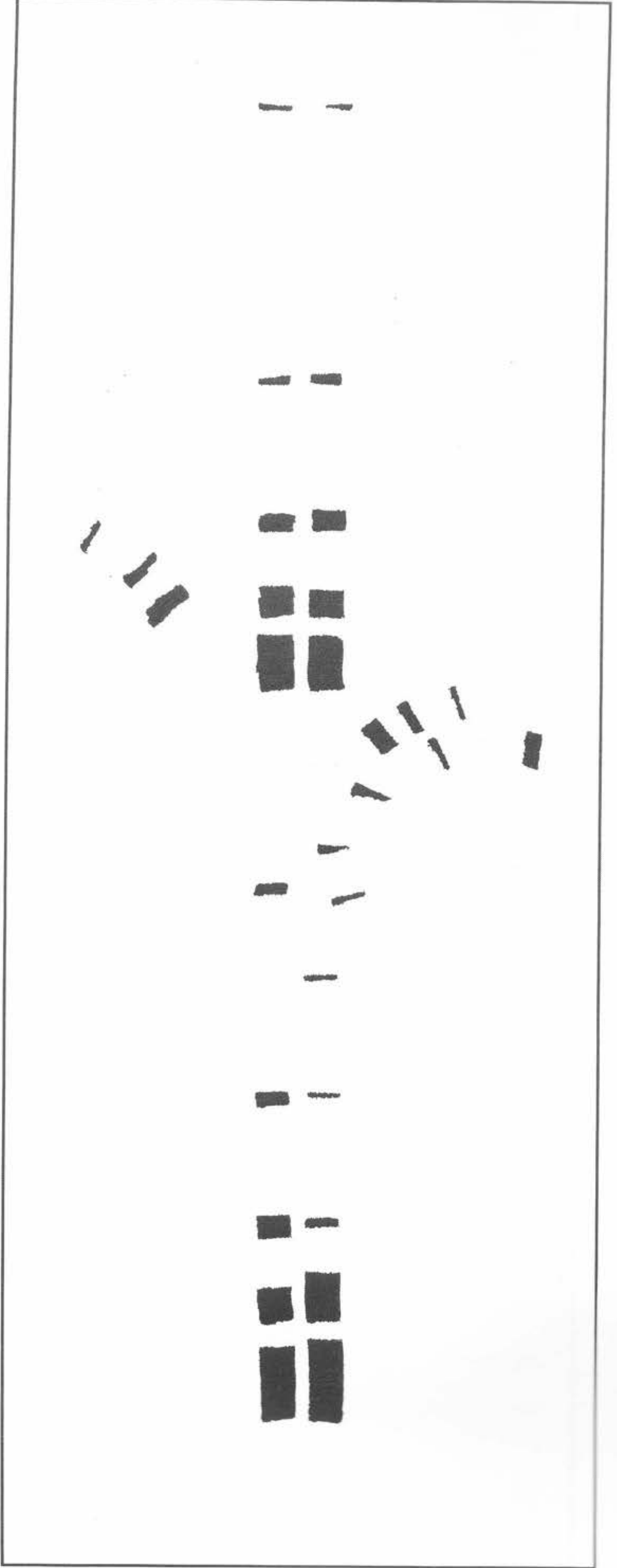
ION TRUICĂ

ZBOR II



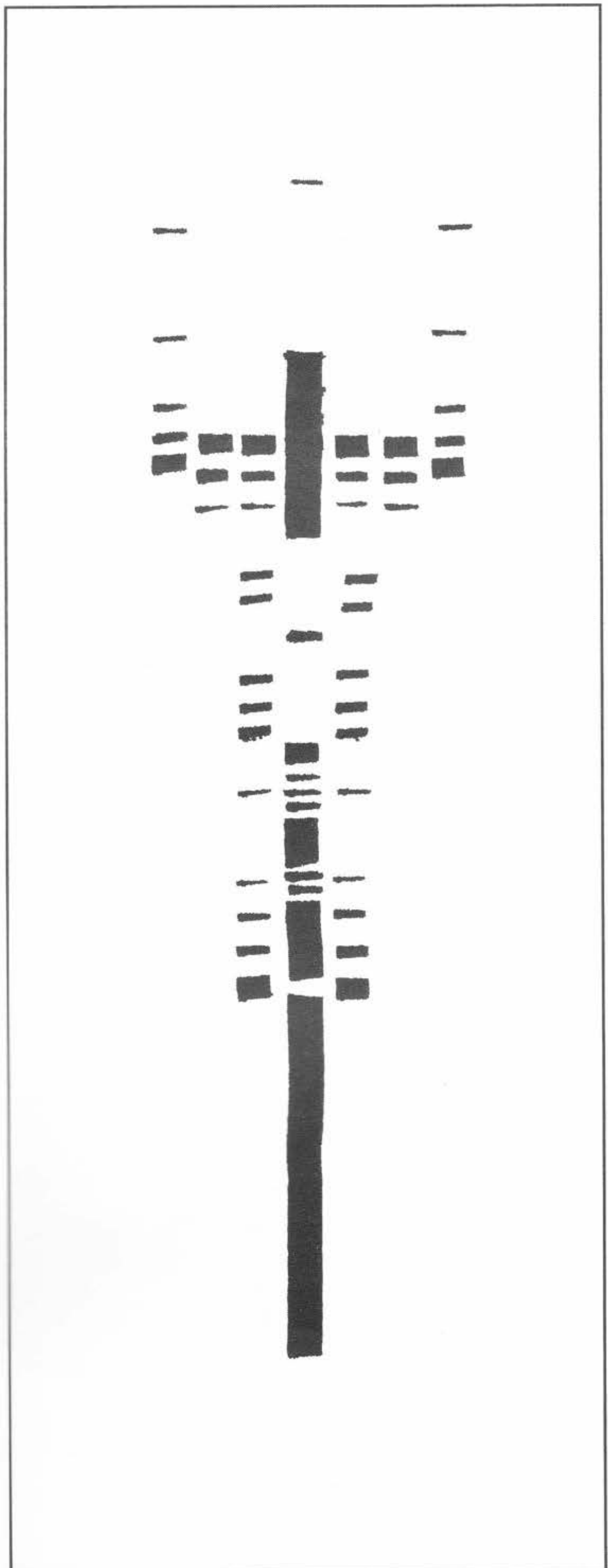
ION TRUICĂ

ZBOR III



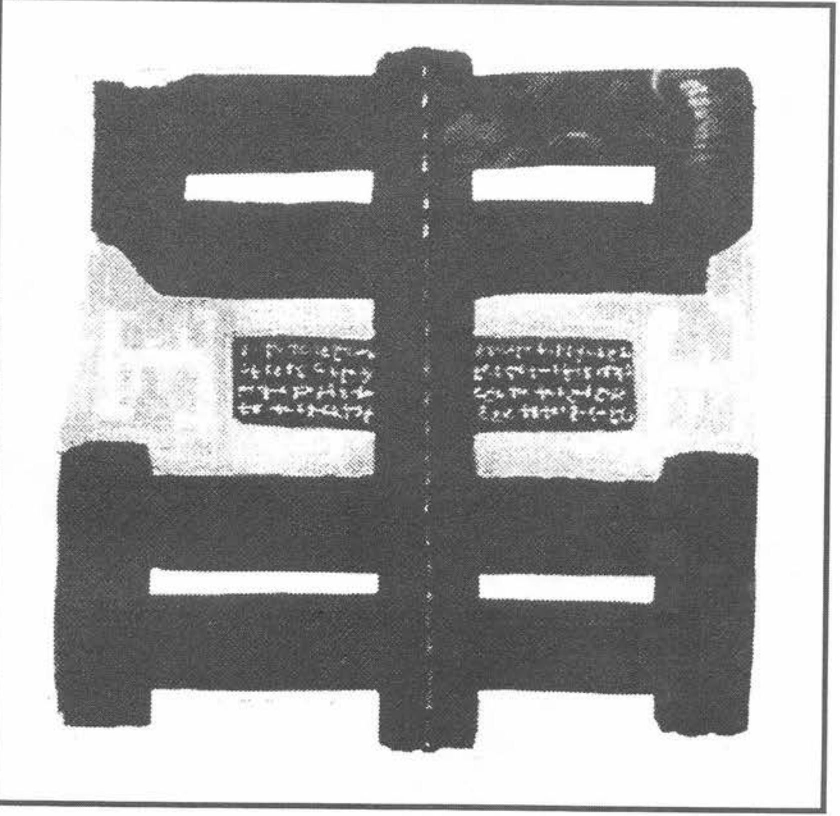
ION TRUICĂ

ZBOR IV

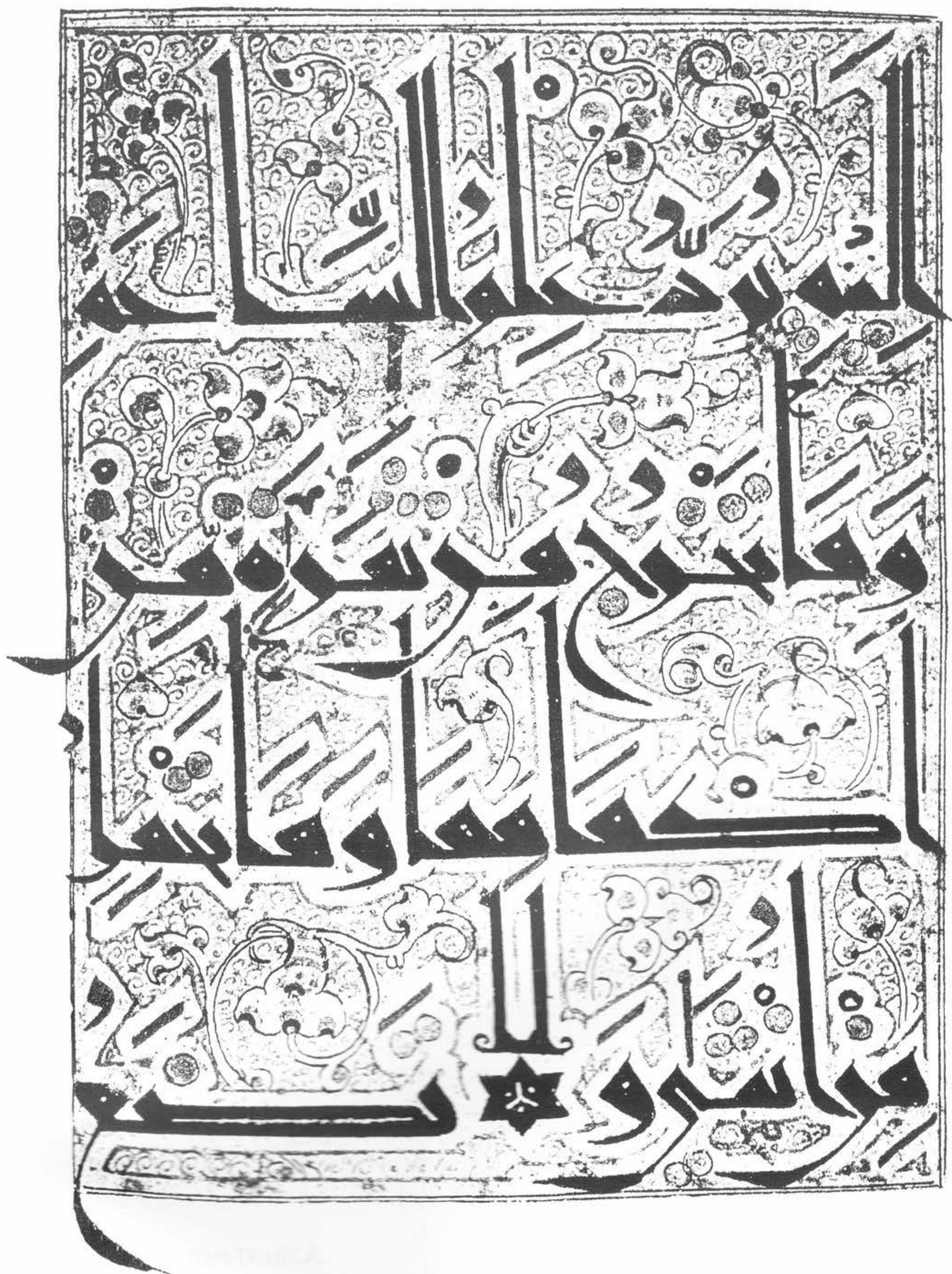


ION TRUICĂ

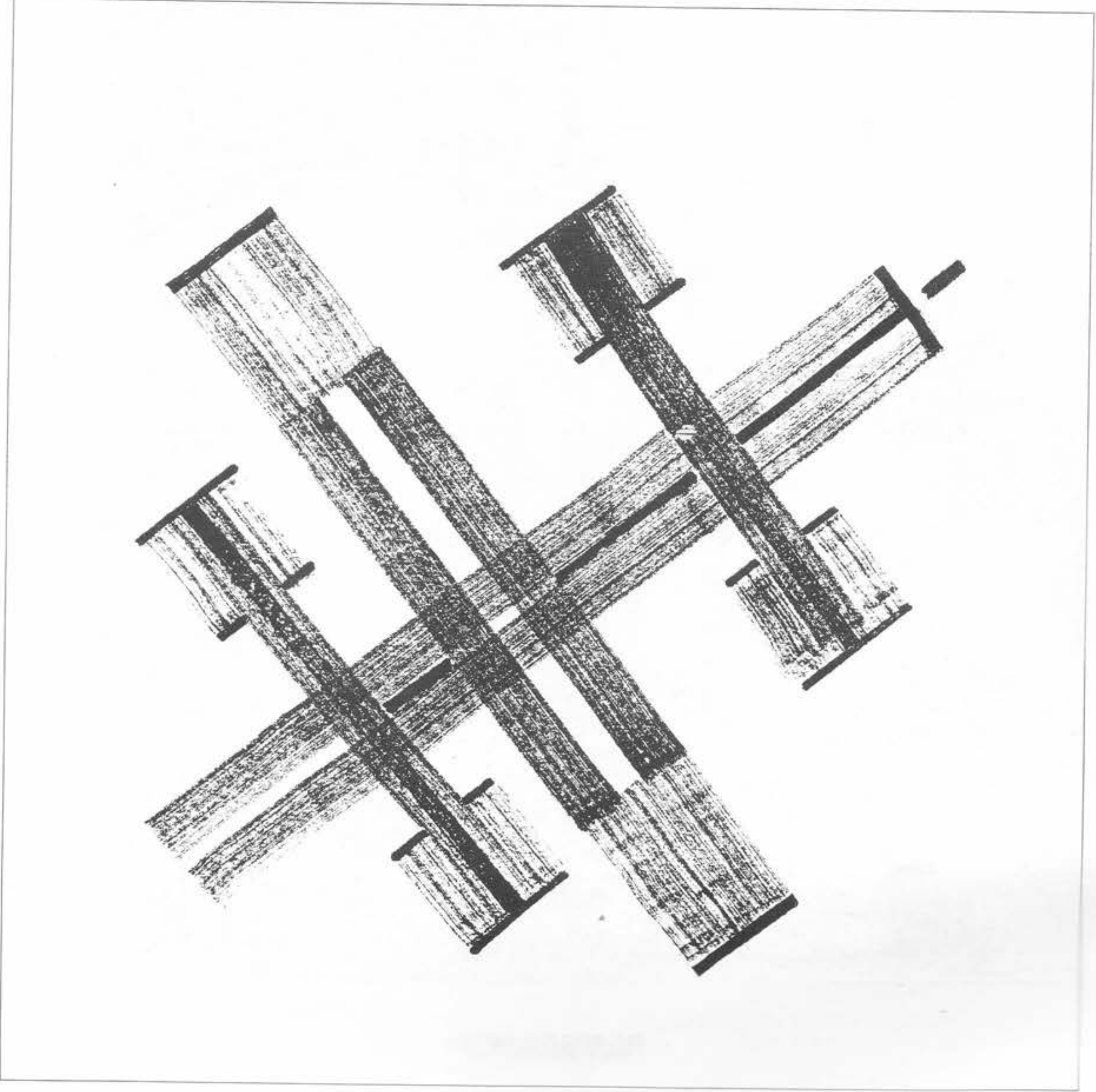
ZBOR V



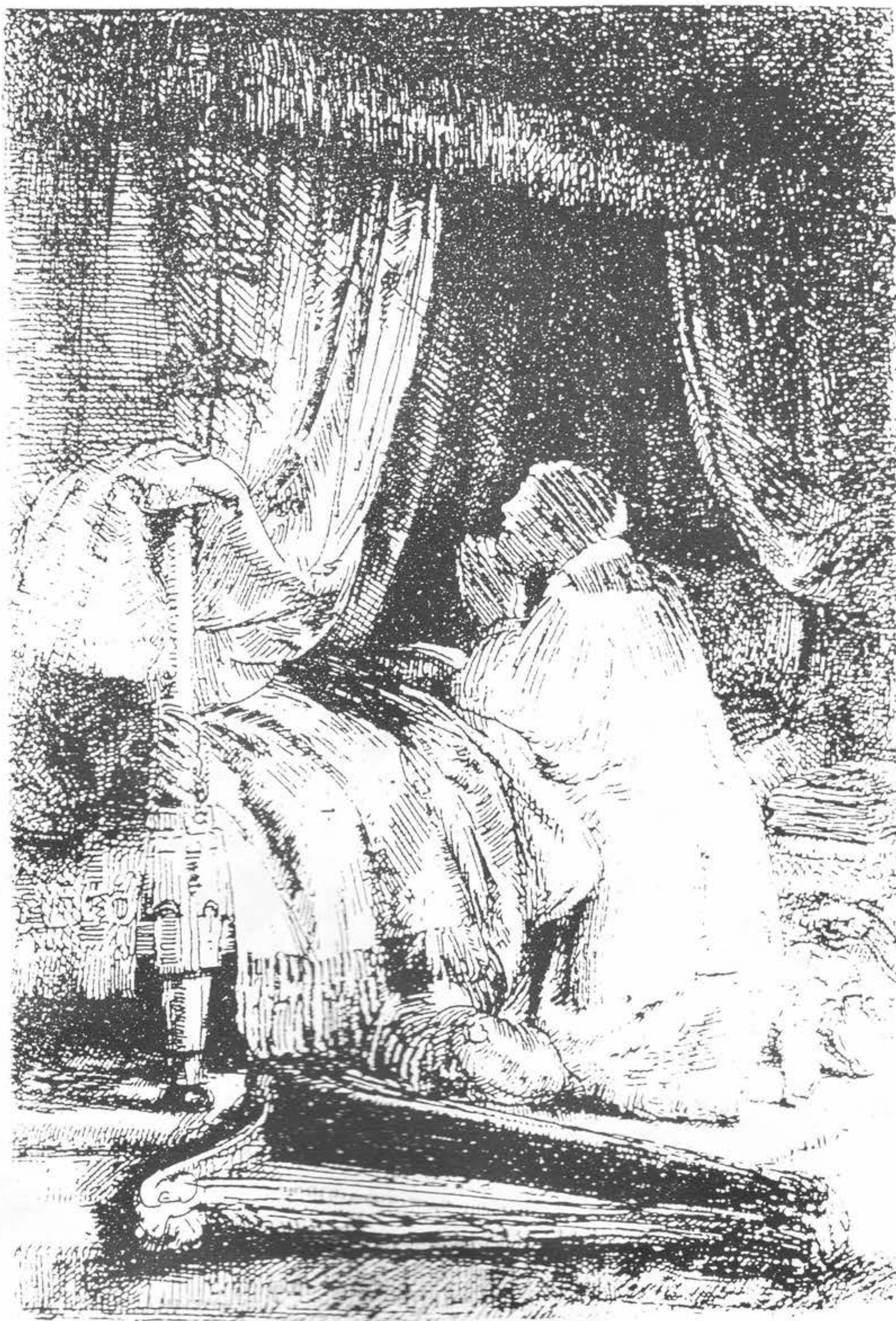
VASILIAN DOBOŞ „CHRISTOGRAMĂ”



PAGINĂ ÎN SCRIERE KUFICĂ



ION TRUICĂ STRUCTURĂ OBLICĂ



REMBRANDT

„DAVID ÎN RUGĂCIUNE"
OBLICELE DESCENDENTE SÎNT ECHILIBRATE
DE LINII CURBE
*
ATMOSFERA SACRĂ, ELEVATĂ



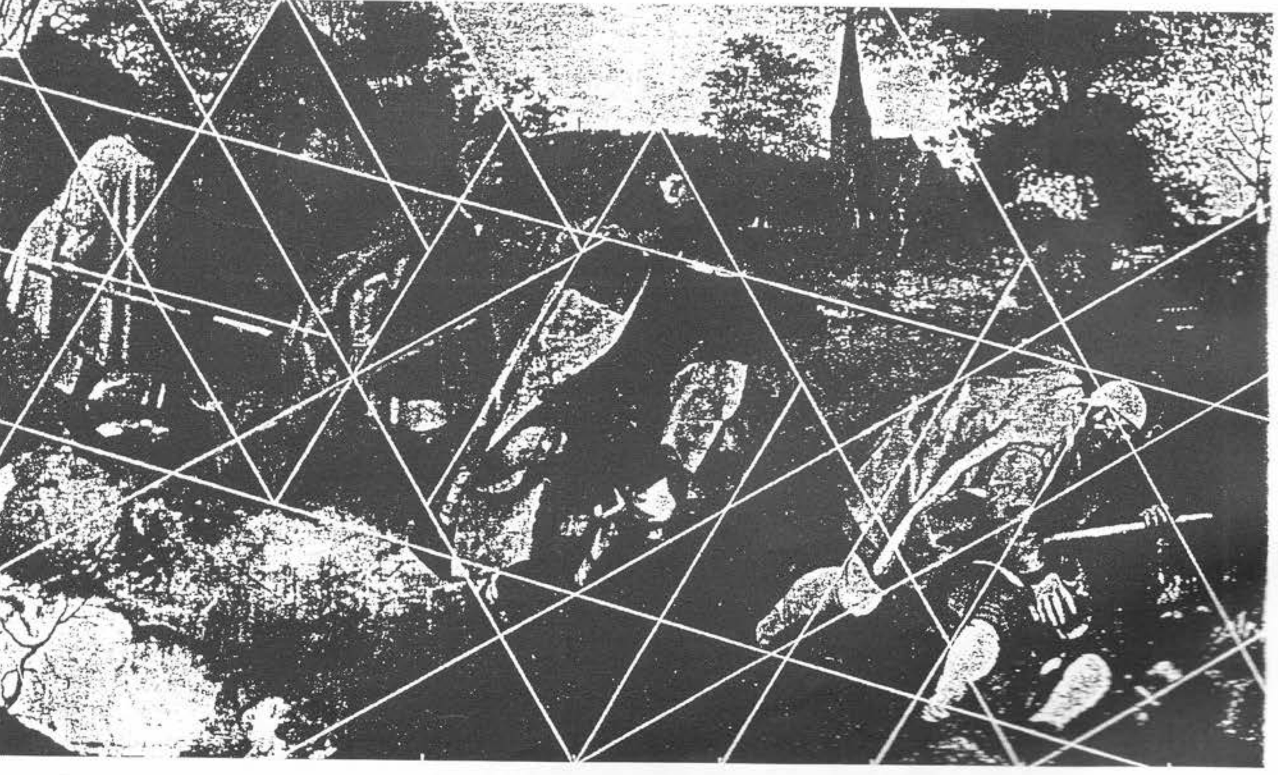
REMBRANDT

„DOCTORUL FAUST"
ORIENTAREA ASCENDENTĂ ARE FOCARUL
PE FIGURA LUI FAUST CARE PRIVEŞTE LUMINA
ORBITOARE... ÎN PLANUL DOI, ÎN UMBRĂ
E SITUAT MEFISTO



UTAMARO

**TRASEE DE CURBE ŞI CONTRACURBE AMPLE
O INSPIRATĂ COMPUNERE A PETELOR DE NEGRU**



BRUEGEL
„ORBII”
(PARABOLA ORBILOR)
EXEMPLU PENTRU EFECTUL UNGHIURILOR
DESTINDERE, ALUNECARE,
PRĂBUŞIRE



GOYA
CAPRICII:
DRAMATISMUL IMAGINII PRIN CONTRASTUL
FORMELOR ÎN ALB ŞI NEGRU



UTAMARO – JOOYA OHICI ŞI KOSHO KICHISABURO
ÎNTR-O SCENĂ DE DRAMĂ KABUKI, SERIA „SINUCIDEREA FLORILOR”



UTAMARO **„DOUĂ FEMEI LÎNGĂ APĂ”**



HSU WEI – 12 PLANTE ŞI 12 CALIGRAFII



CHENG HSIEH **ORHIDEE ŞI BAMBUS**



LI SHAN — ORHIDEE ŞI BAMBUS

梨谷記
有物以人傳者如王氏之槐有
人以物傳者如田氏之荊皆偁
於一者也以人物交顯而互傳
者則張之谷之梨是已潘安仁
之賦謂北大谷之梨海內唯



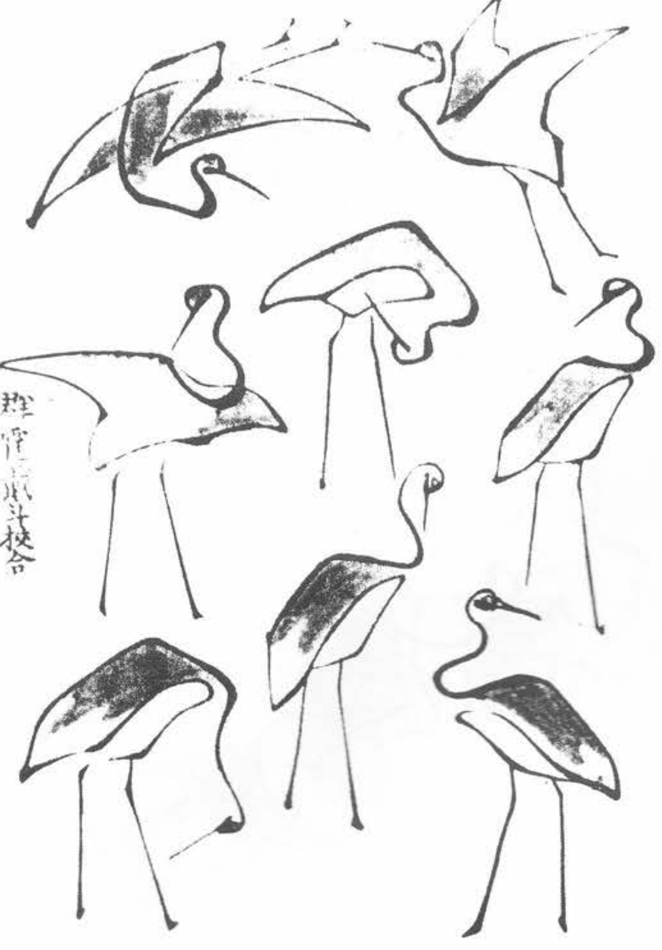
CHU IUNG-MING „VALEA PĂRULUI"

WEN CHENG-MING – POEME ŞI COLOFONIU PENTRU „RETRAGEREA VERII ÎN CRÎNGUL DE EST”

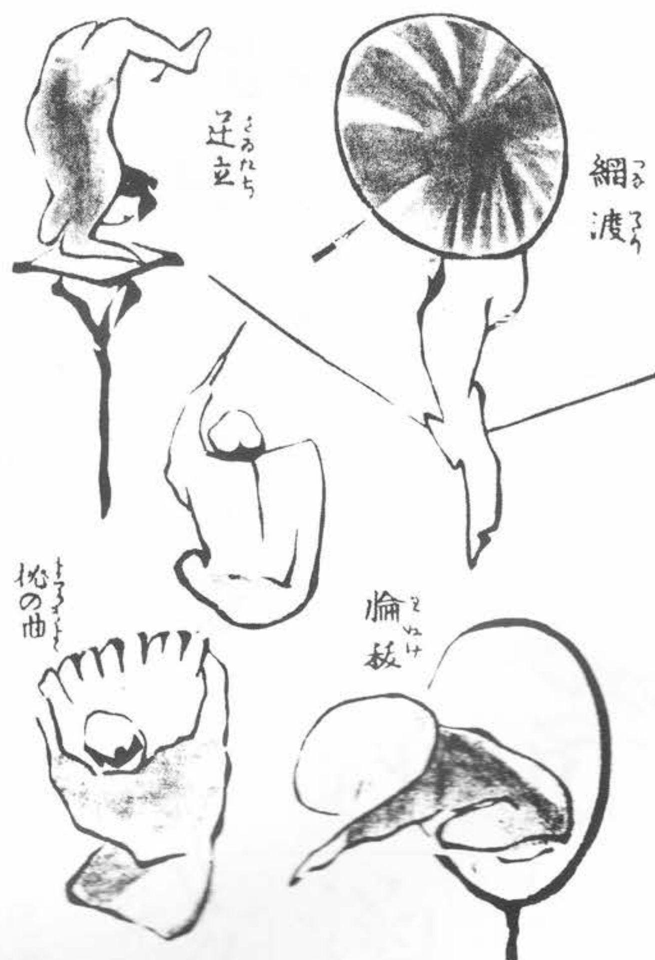
HO SHAO-CHI – PERECHI DE SEMNE ADUNATE
PENTRU PREFAȚA LA
„ÎNTRUNIREA DIN PAVILIONUL ORHIDEELOR”

趙孟頫書并篆額
妙嚴寺本名東際距吳
興郡城七十里而近曰
徐林東接烏戍南對涵
山西傍洪澤北臨洪城
睽帶清流而離絕躅塵
誠一方勝境也先是宗

SCRIERE RUNNING STANDARD



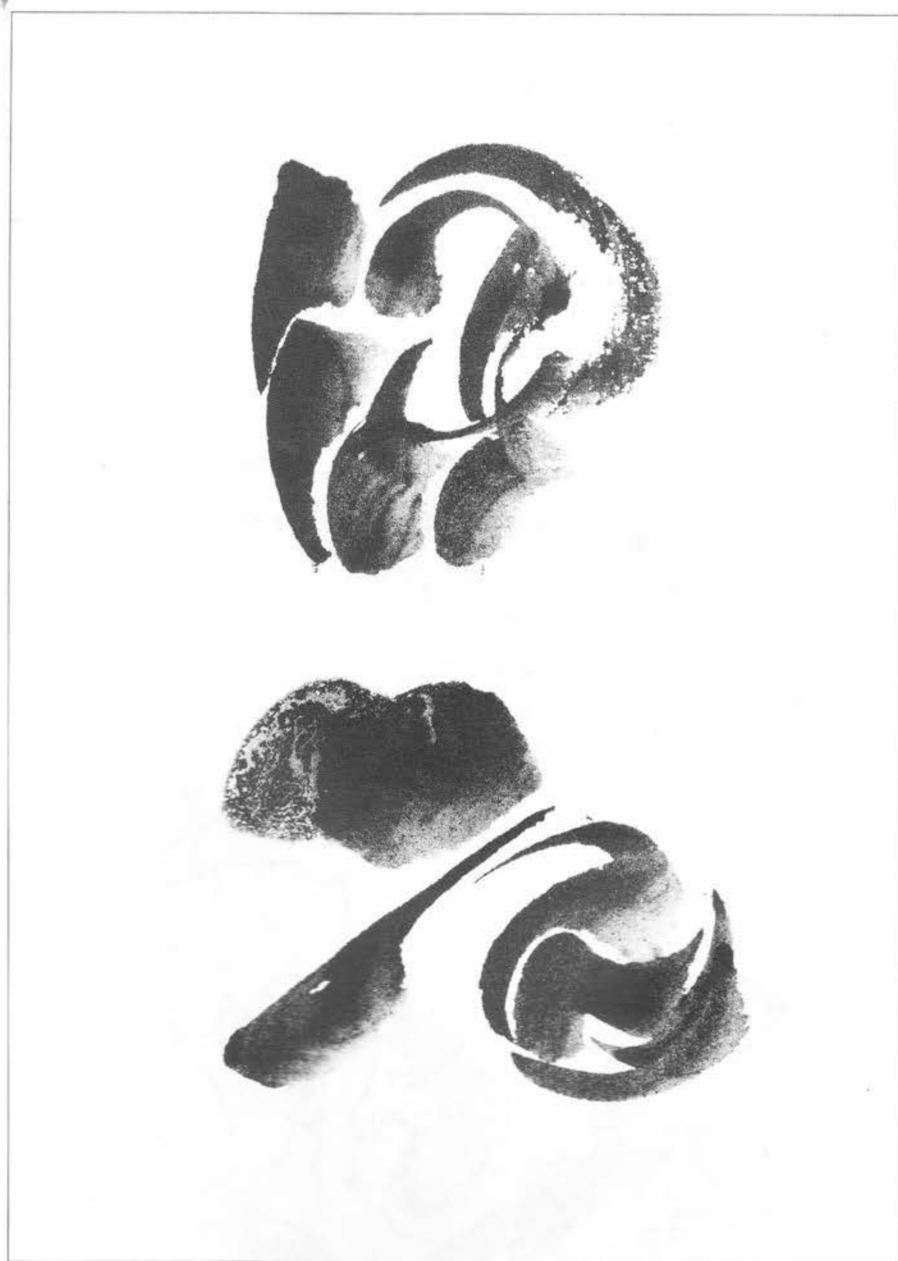
HOKUSAI – ILUSTRAȚIE LA VOLUMUL
SCHIȚE DINTR-O TRĂSĂTURĂ DE PENEL



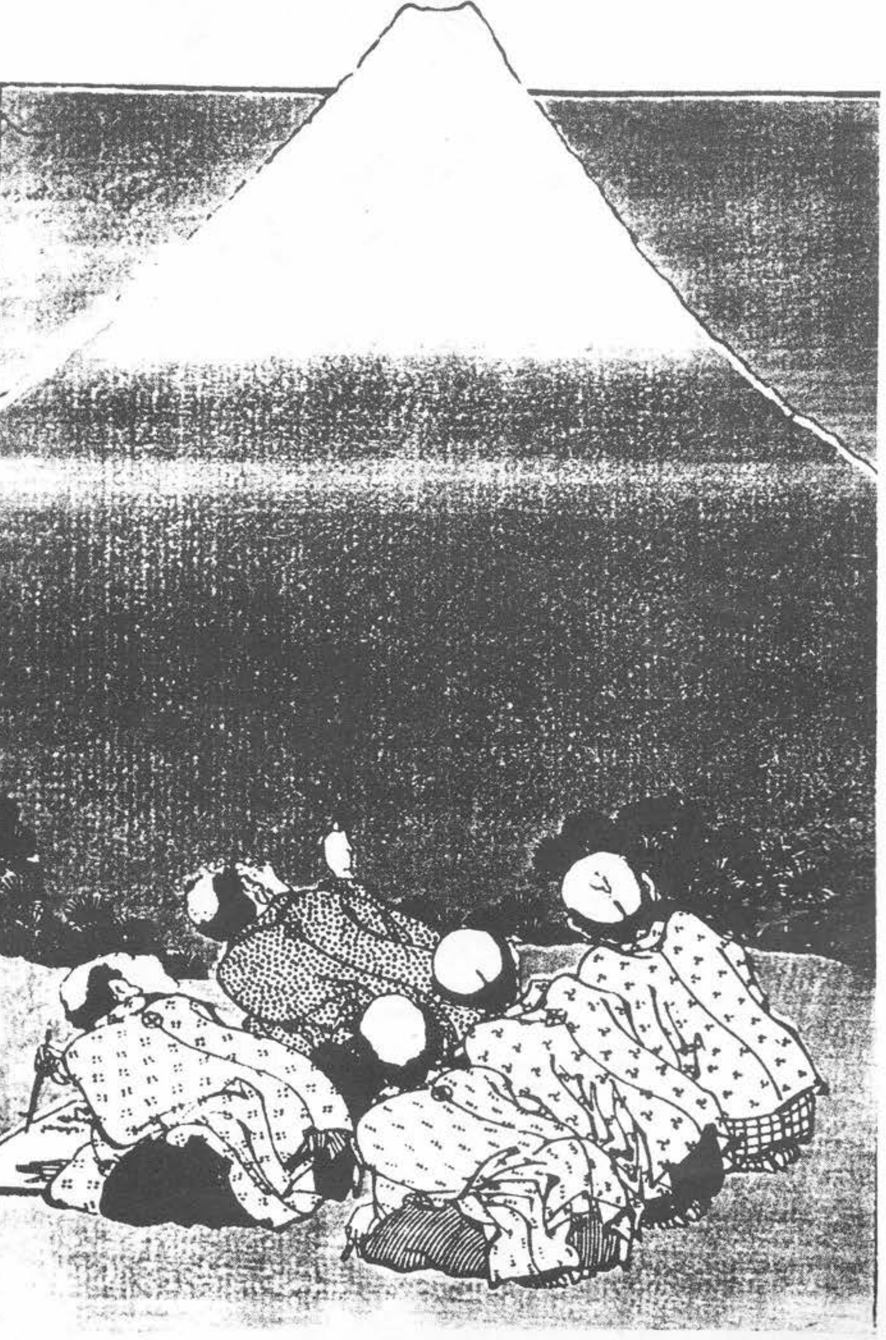
HOKUSAI – ILUSTRAȚIE LA VOLUMUL SCHIȚE DINTR-O TRĂSĂTURĂ DE PENEL



HOKUSAI – ILUSTRAȚIE LA VOLUMUL
SCHIȚE DINTR-O TRĂSĂTURĂ DE PENEL

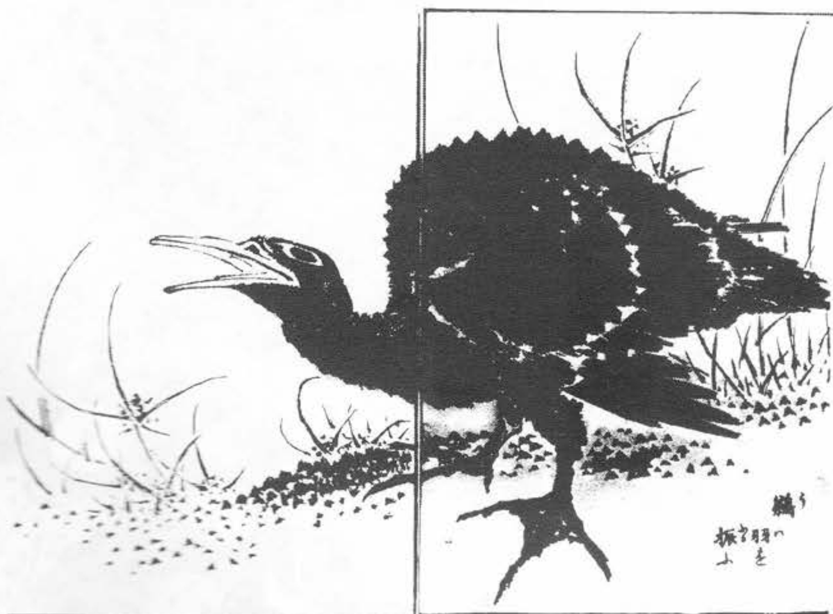


AURELIA MATEI „CUIBURI”



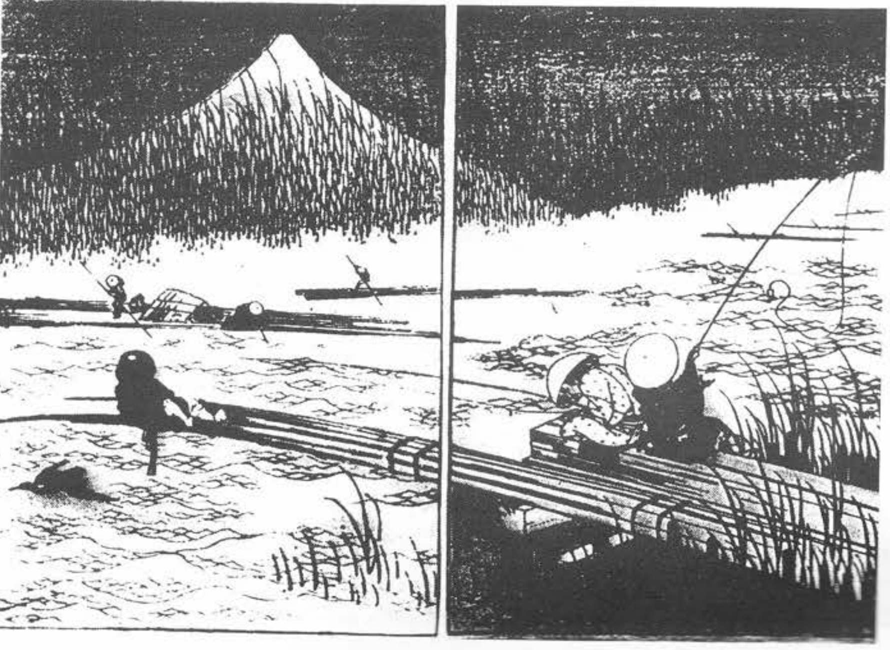
HOKUSAI – ILUSTRAȚIE LA VOLUMUL „100 DE VEDERI ALE MUNTELUI FUJI"







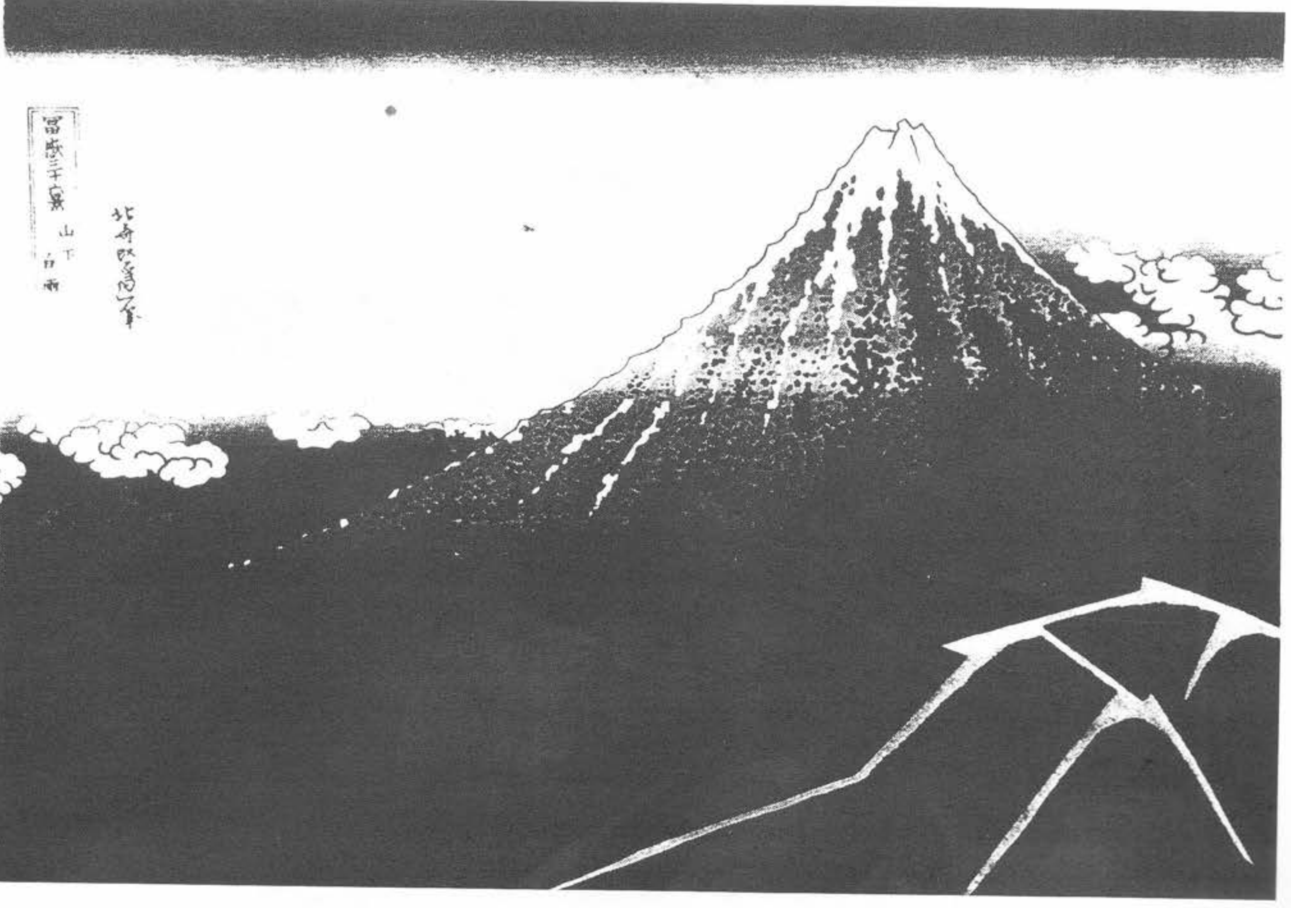
HOKUSAI
ILUSTRAȚII
LA VOLUMUL
„MICA MANGWA"



HOKUSAI – ILUSTRAȚIE LA VOLUMUL
„100 DE VEDERI ALE MUNTELUI FUJI”



HOKUSAI – VALUL – DIN CELE 36 DE VEDERI ALE MUNTELUI FUJI



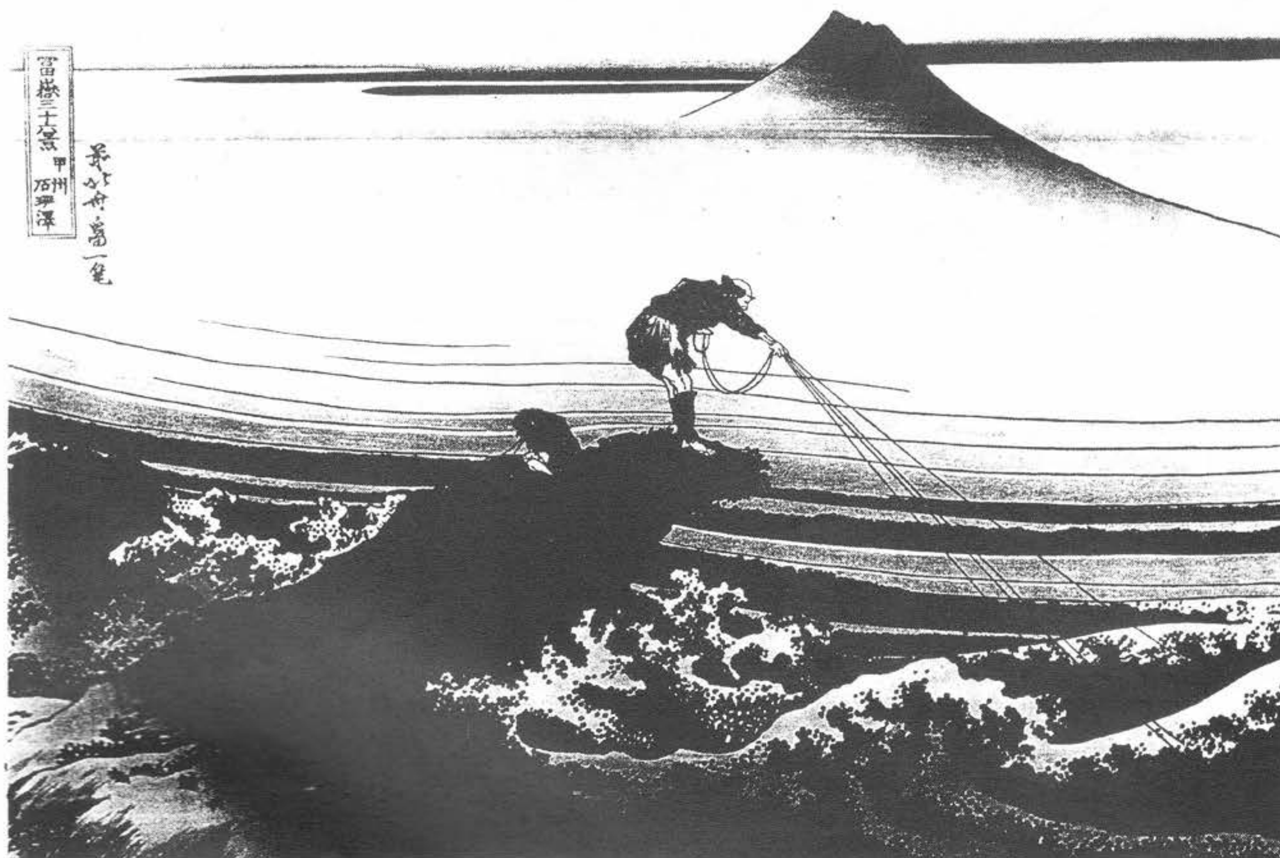
HOKUSAI **MUNTELE FUJI ÎN FURTUNĂ**



HOKUSAI – COCORI, DIN CELE 36 DE VEDERI ALE MUNTELUI FUJI



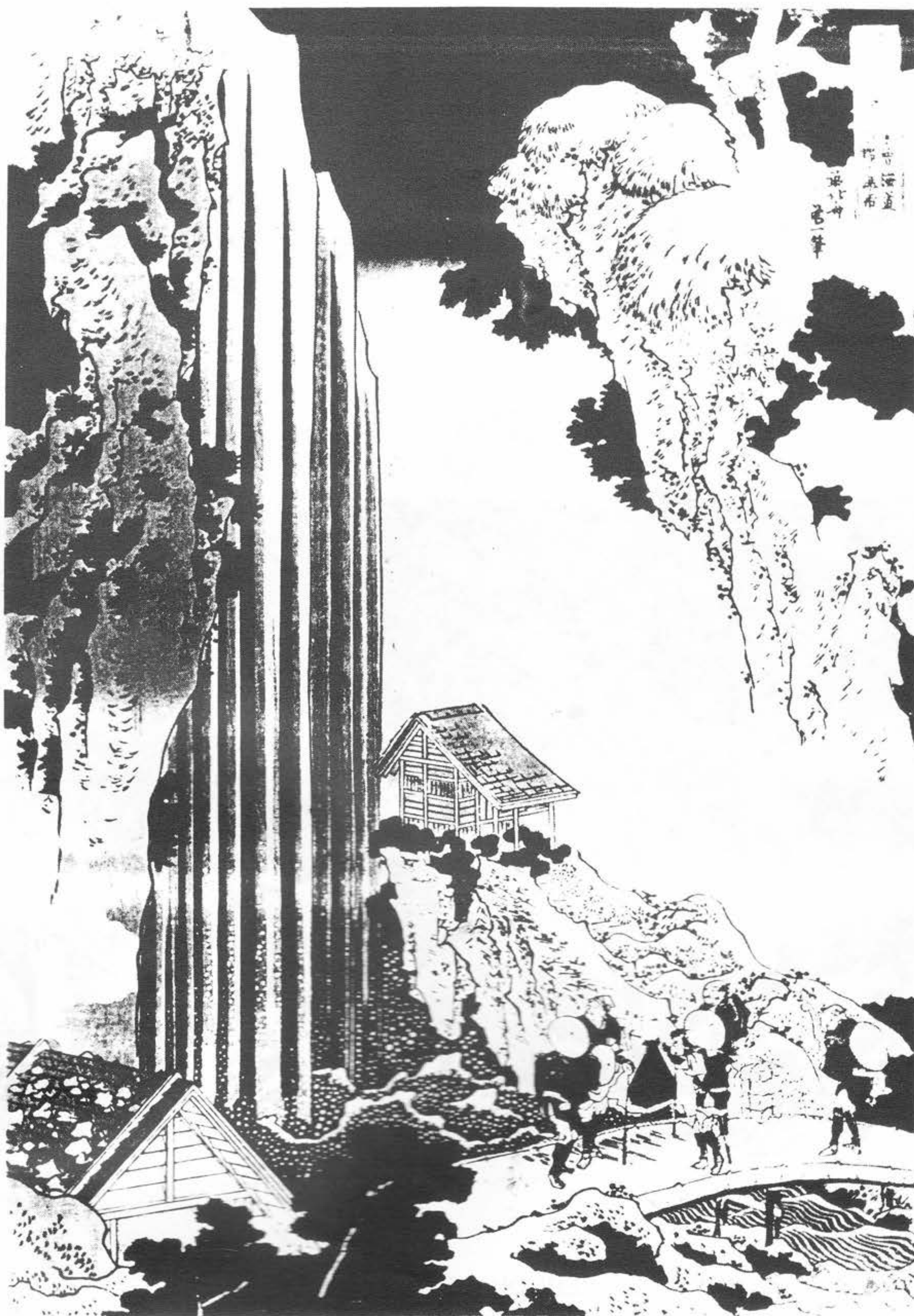
HOKUSAI **BARCĂ TRECÎND RÎUL**



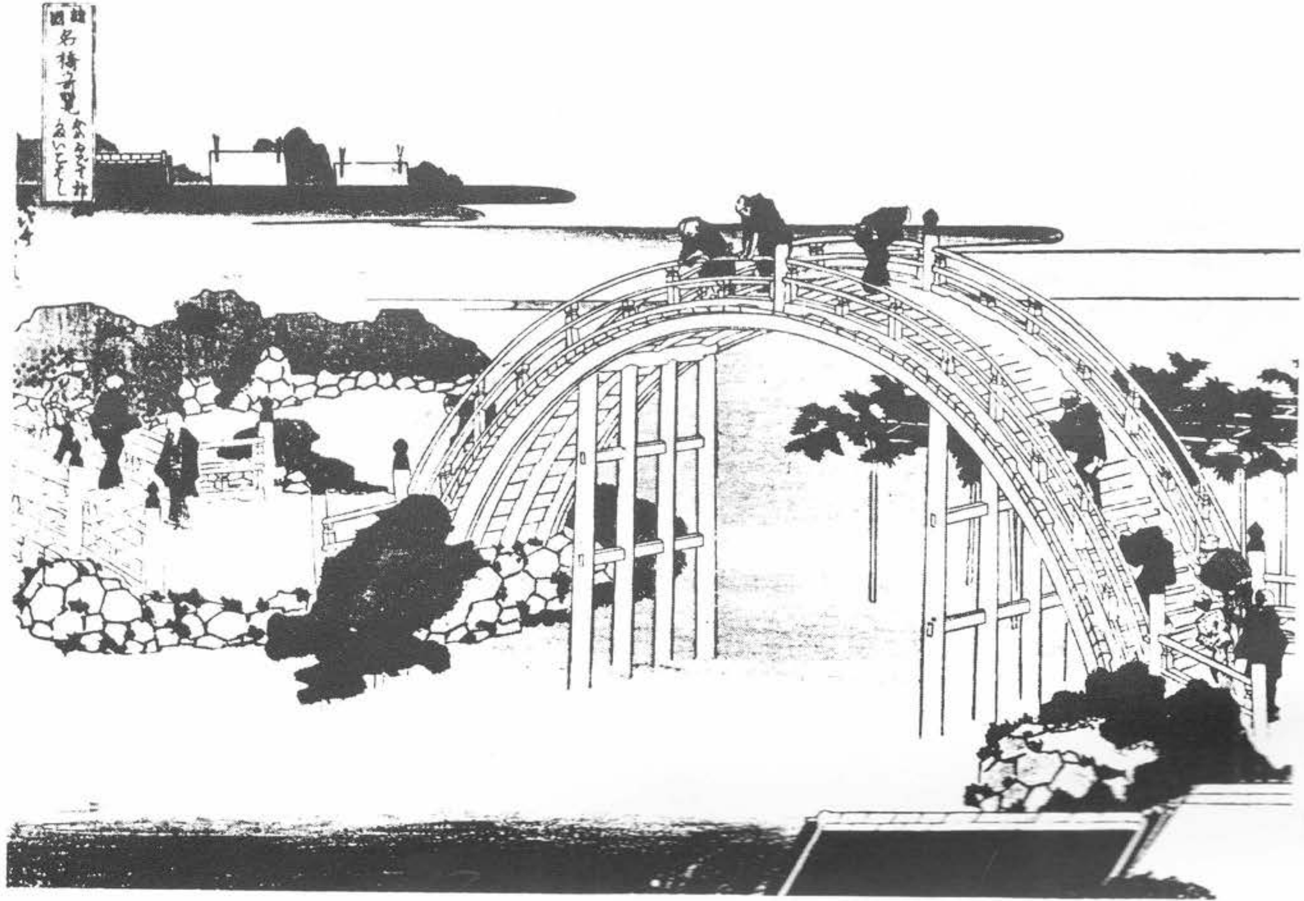
HOKUSAI – MLAŞTINA – DIN CELE 36 DE VEDERI ALE MUNTELUI FUJI



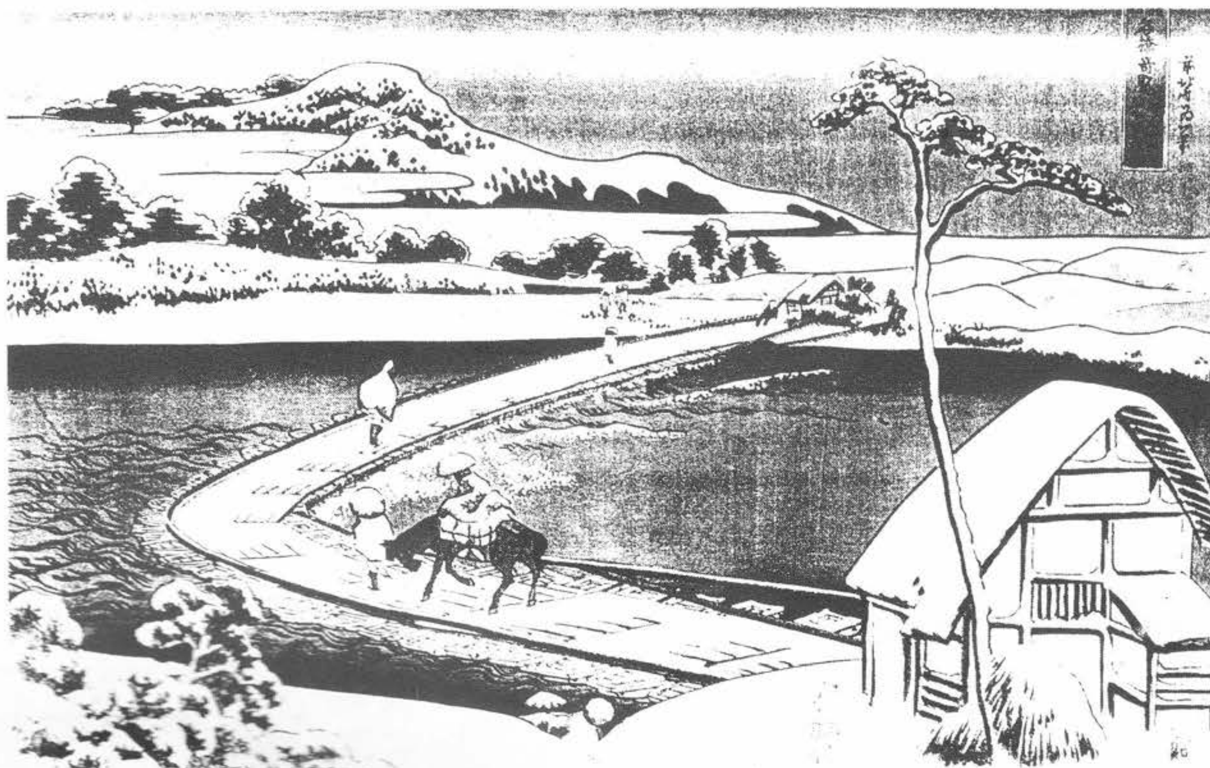
HOKUSAI – PERSONAJE ÎN JURUL UNUI FOC



HOKUSAI – CĂDEREA DE APĂ BAKU-FU, DIN CĂDERI DE APĂ CELEBRE



HOKUSAI — OAMENI TRECÎND PODUL



PODUL PE RÎUL KOJU, din PRIVELIŞTI DE PE PODURI CELEBRE



HOKUSAI – DOUĂ BĂRCI PE MARE ÎN FURTUNĂ



HOKUSAI – COLIBĂ PE STÎNCĂ – DIN CELE 36 DE VEDERI ALE MUNTELUI FUJI



UTAMARO – TOYOHINA DIN TOMIMOTO
SERIA „ŞASE FRUMOASE CELEBRE"



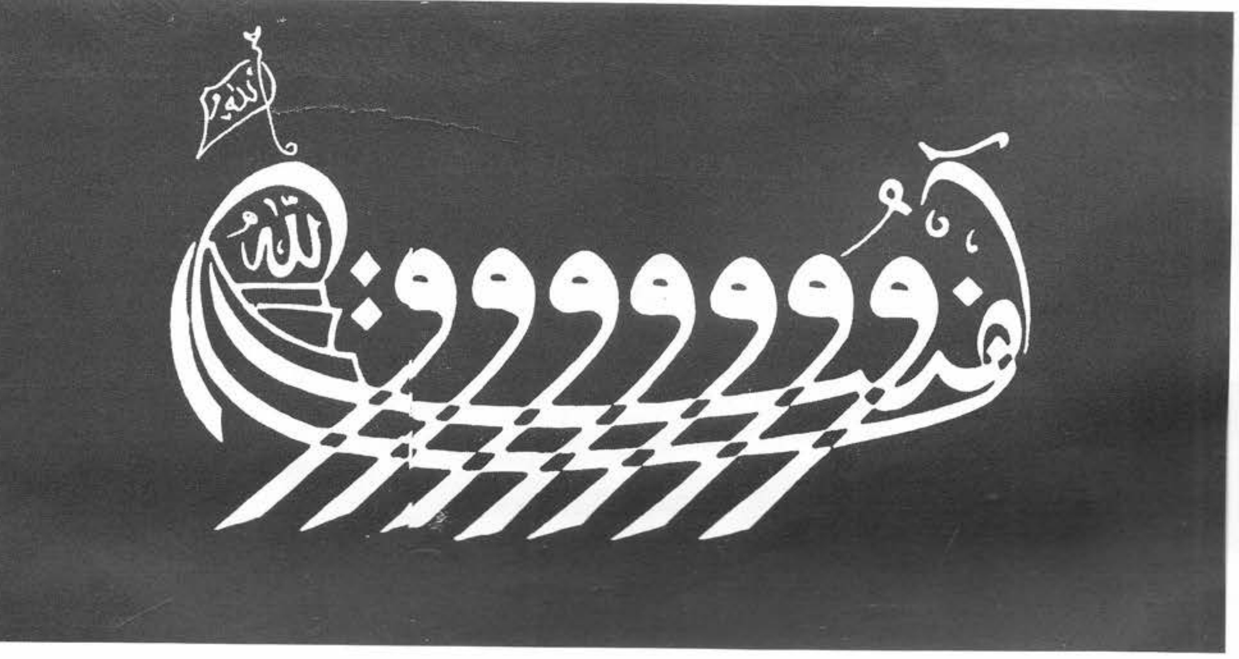
UTAMARO KARA-UTA DIN CASA TYOJI-YA



UTAMARO **CURTEZANA**

الحسنة السيئة
اولئك لهم عقبى
الدار جنت عدن
يدخلونها ومن
صلح من اباىهم

SCRIERE ANDALUZĂ MAGHRIBI



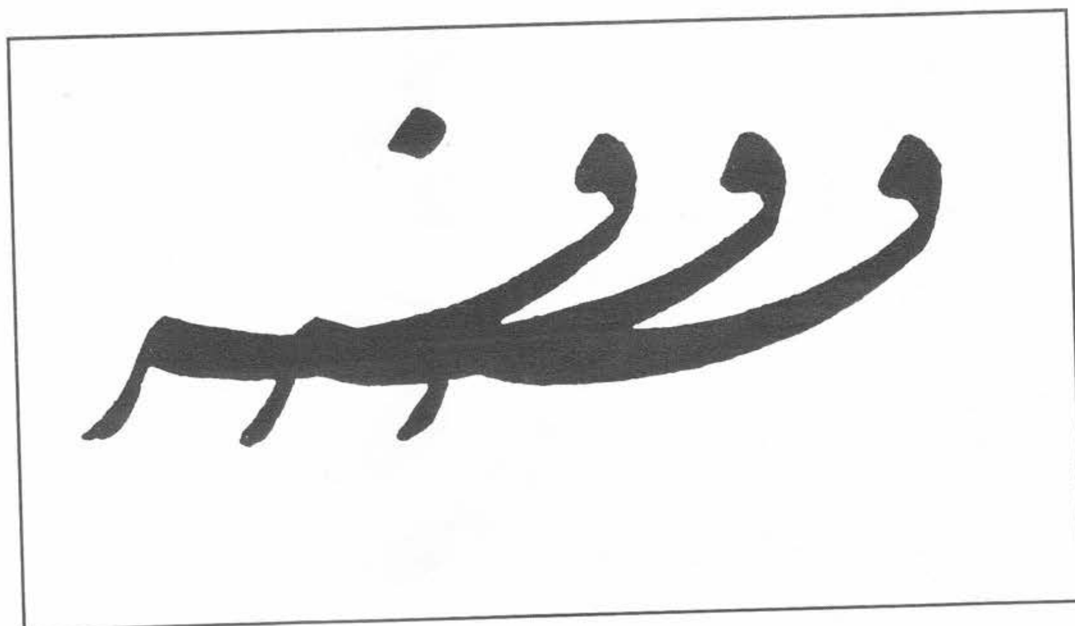
REPETAREA ÎN CÎTEVA SCRISORI A EXPRESIEI:
„ACESTA ESTE DUMNEZEU ÎN MINE ÎNSUMI"
REPREZENTAREA GRAFICĂ SUGEREAZĂ O CORABIE CU VÎSLAŞI



VARIAȚIUNI ÎN SCRIERE KUFICĂ



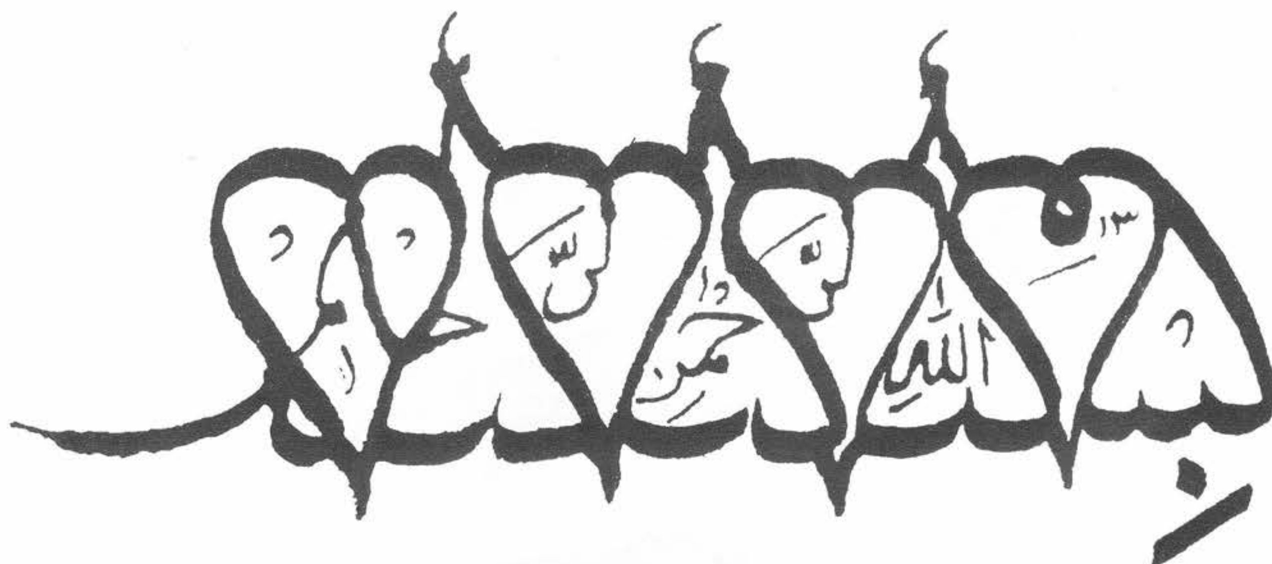
SCRIERE KUFICĂ ARHAICĂ



SCRIERE CHIKESTÉ
REPETIȚIA RITMICĂ A UNUI SEMN



BISMALAH ÎNSCRIS ÎN FORMA UNEI PĂSĂRI

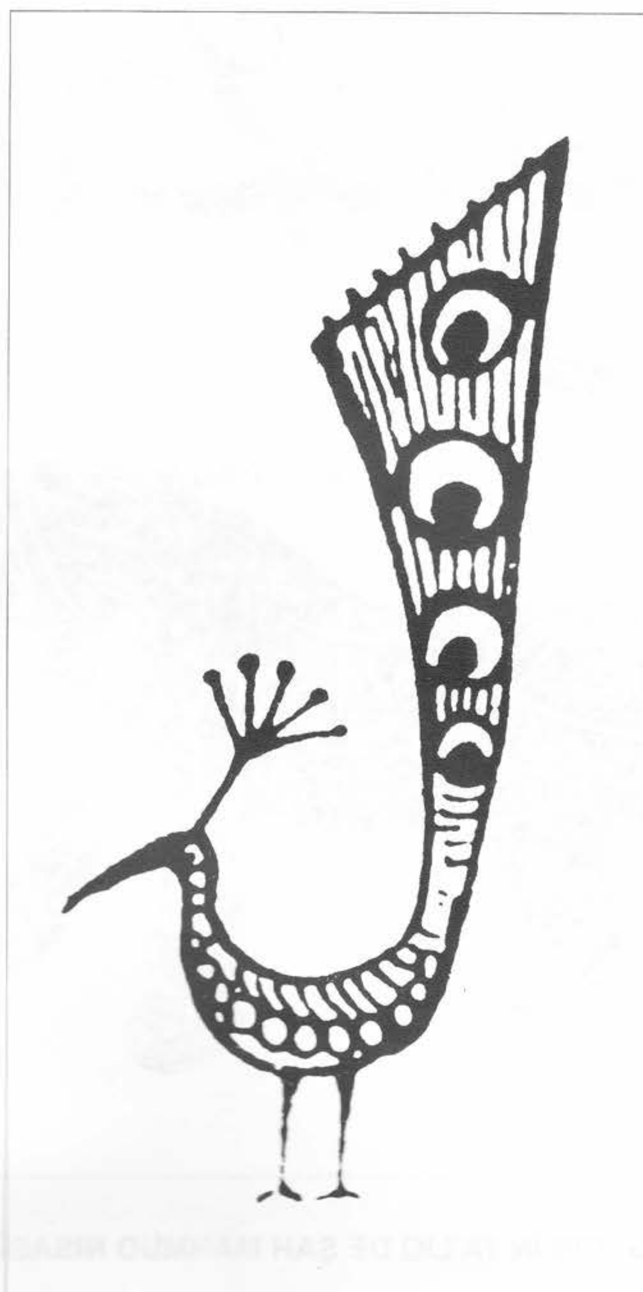


BISMALAH REGĂSIT ÎNTR-O SCRIERE
AFGANĂ DIN SEC. XVIII

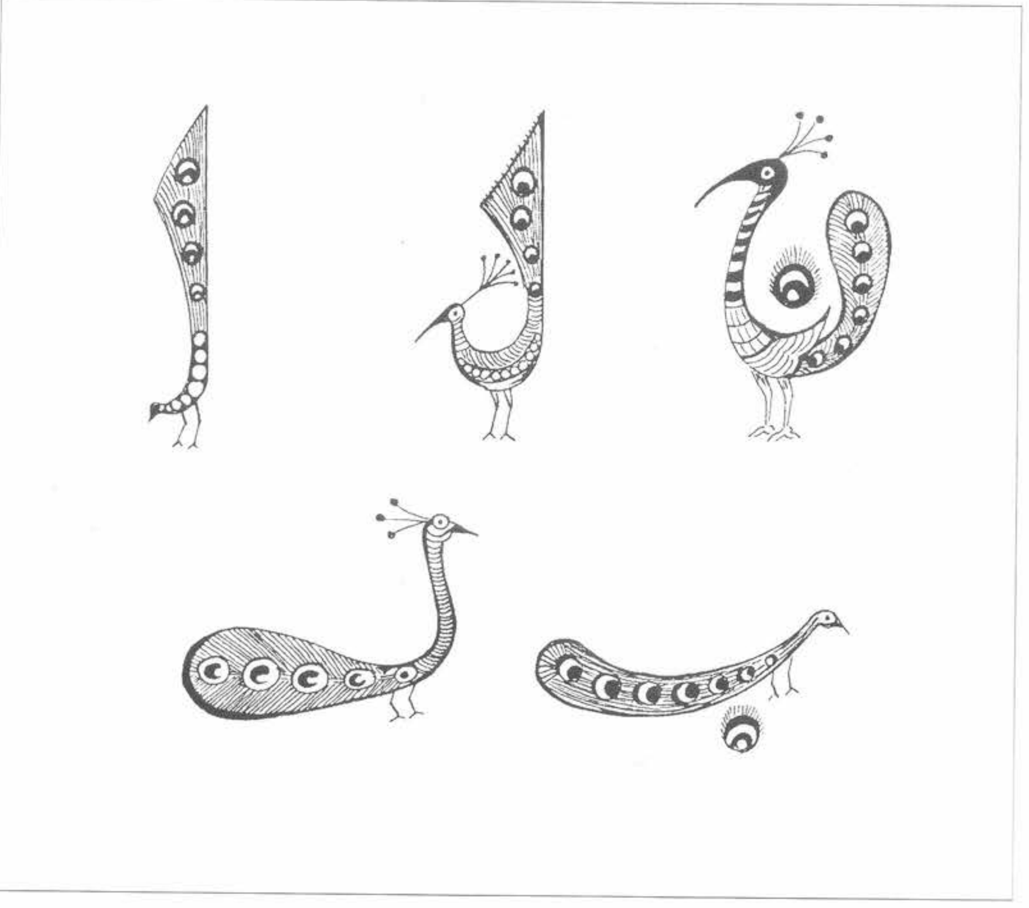


LEU SCRIS ÎN TA'LIQ DE ŞAH MAHMUD NISABŪRI



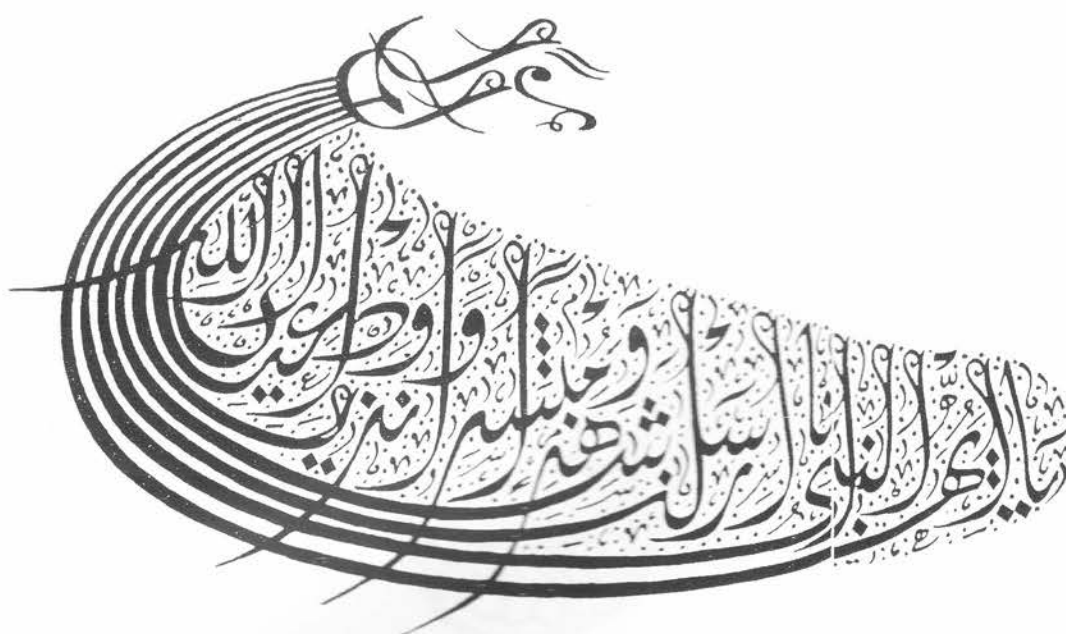


TAUS

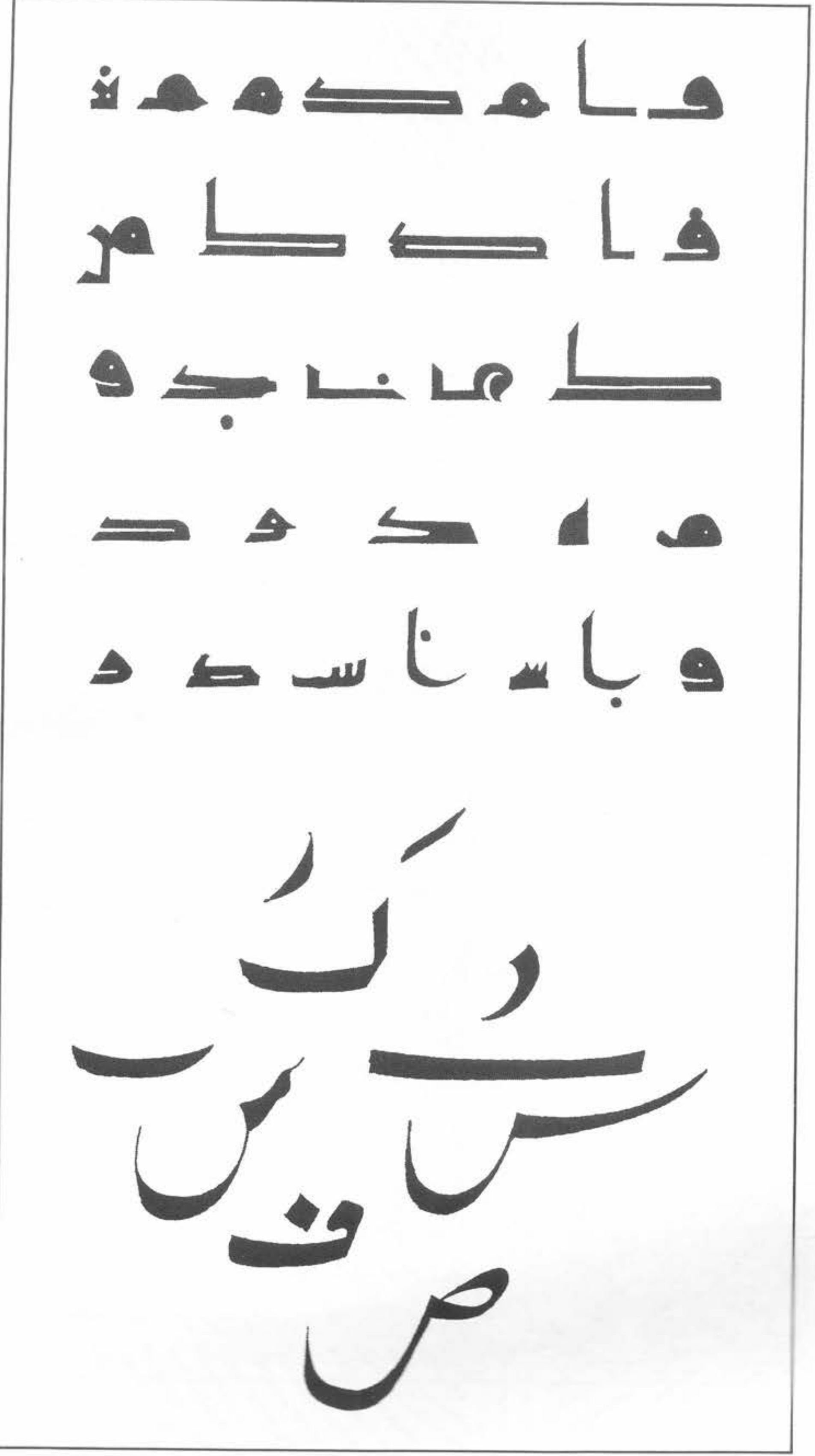




TAUS



SCRIERE DIWĀNI – CALIGRAFIE DE MUHAMMAD'IZZAT KARKŪK



KUFIC ARHAIC
BEDR EL KEMAL

كتاب الضمان

موجلا فلا رجوع عليه ... المال المضمون ما جاز اخذ الرهن عليه وهو المال

الثابت في الذمة وان كان متزلزلا ولو ضمن للمشتري عهدة الثمن اي دركه على تقدير الاحتياج الى

رده لزمه ضمانه في كل موضع يبطل فيه البيع من راسه كالاستحقاق للمبيع المعين ولم يجز المالك البيع

او اجازه ولم يجز قبض البائع الثمن ومثله ثبوت خلل في البيع اقتضى فساده من راسه كتخلف شرط او

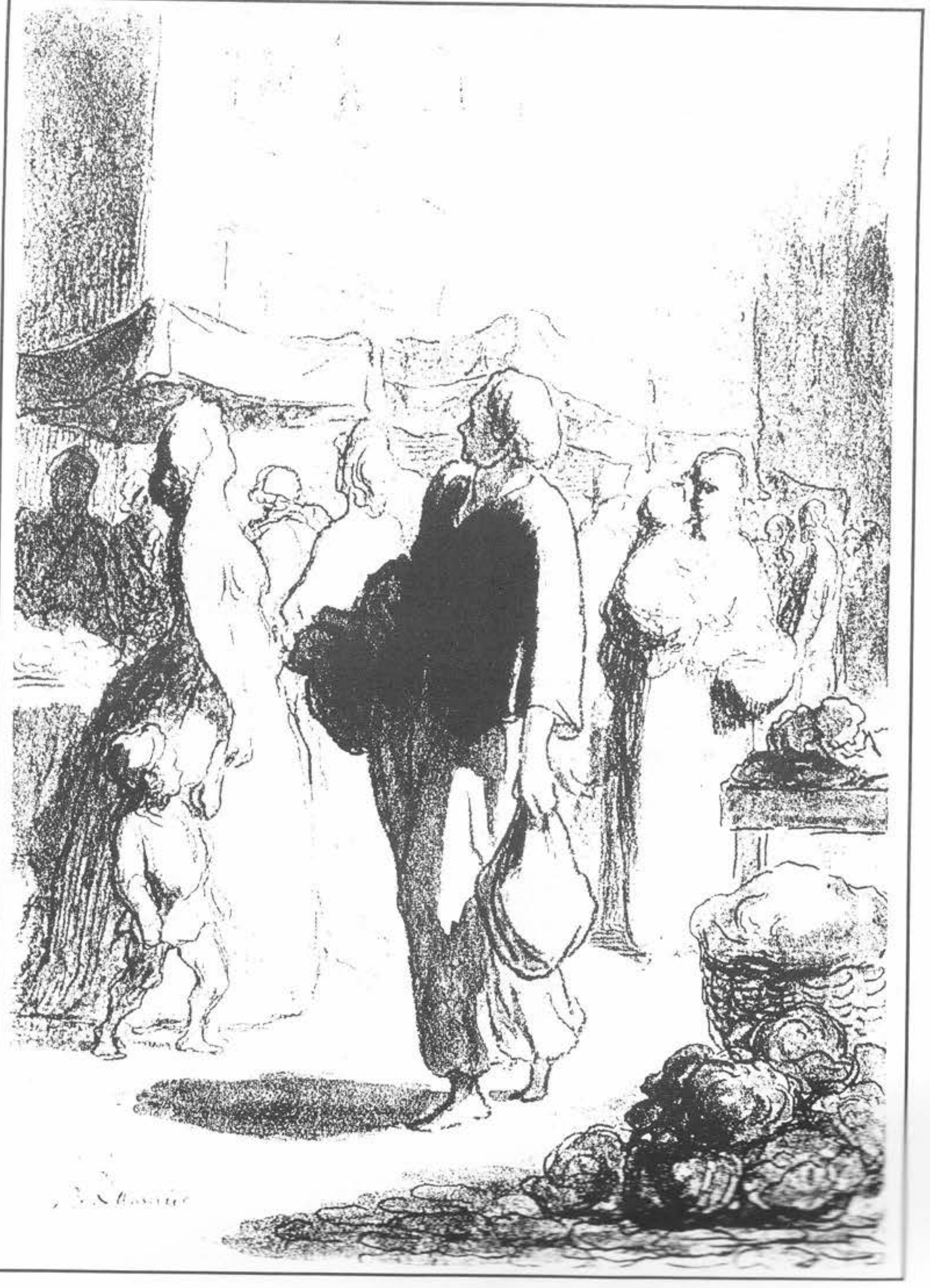
اقتران شرط فاسد لا ما يتجدد فيه البطلان كالفسخ بالتقايل والمجلس والحيوان والشرط وتلف المبيع

قبل القبض لعدم اشتغال ذمته للمضمون عنه حين الضمان على تقدير طرو الانفساخ بخلاف الباطل

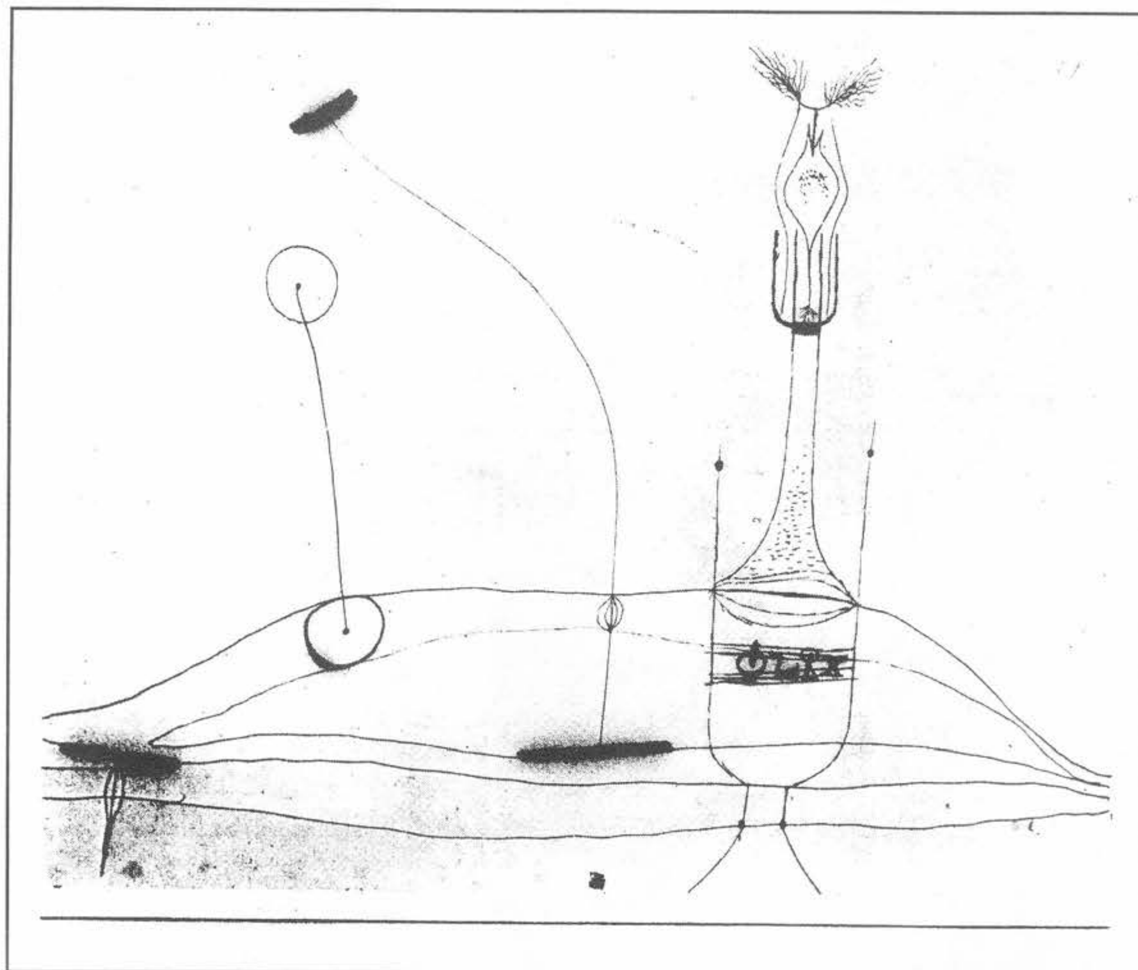
من اصله ولو في نفس الامر ولو ضمن له اي للمشتري ضامن عن البائع درك ما يحدثه المشتري في

الارض من بناء او غرس على تقدير ظهورها مستحقة لغير البائع وقلعه لهما او اخذه اجرة الارض

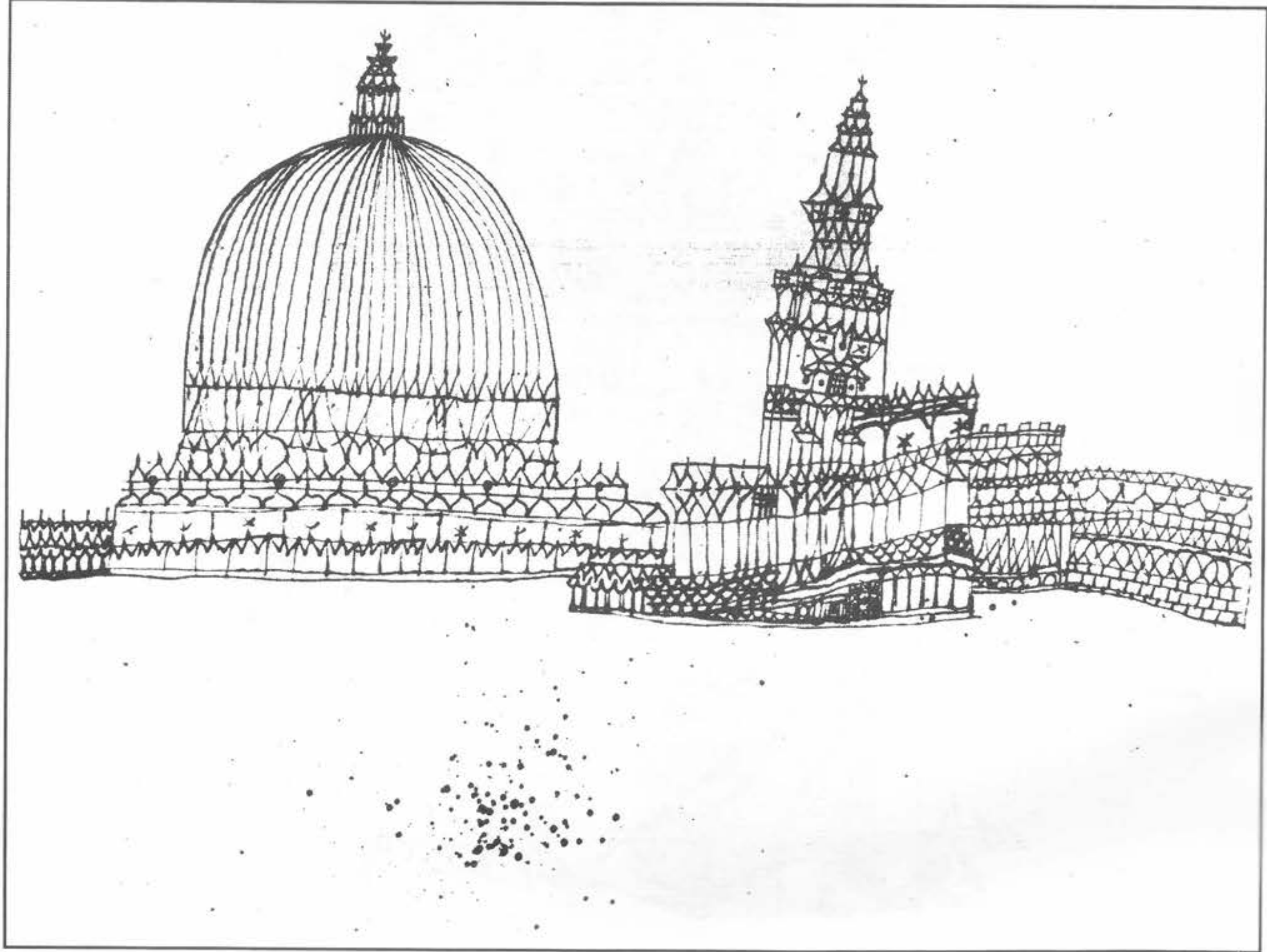
COMPOZIȚIE ÎN SCRIERE NASKI



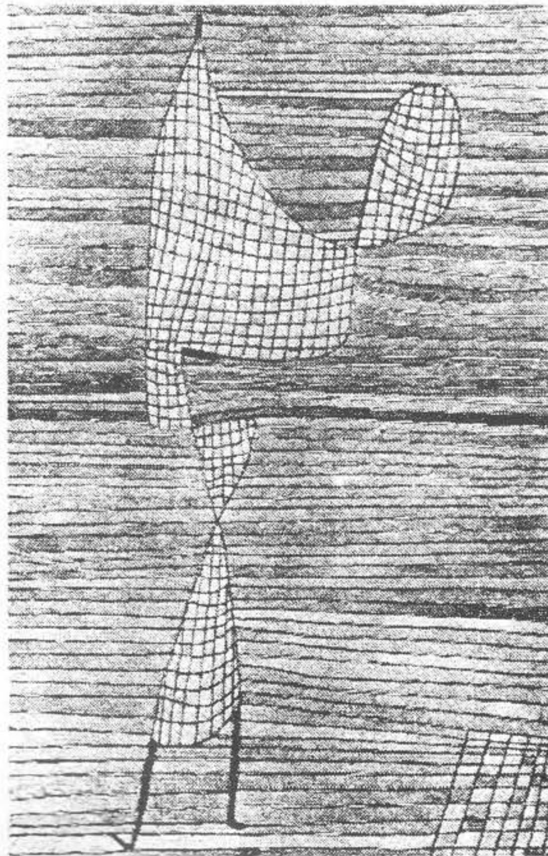
DAUMIER LA PIAȚĂ

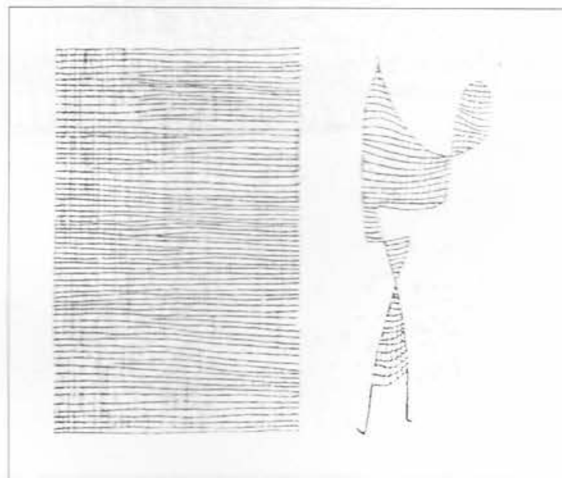


PAUL KLEE **DESEN**



PAUL KLEE MARELE DOM





PAUL KLEE – DESENE



VASILE KAZAR „GESTUL”



GOYA PENTRU CĂ ERA LIBERALĂ



ION STATE   ILUSTRAȚIE LA „DESCULȚ” – ZAHARIA STANCU



DÜRER – ÎNĂLȚAREA LA CER A SF. MAGDALENA



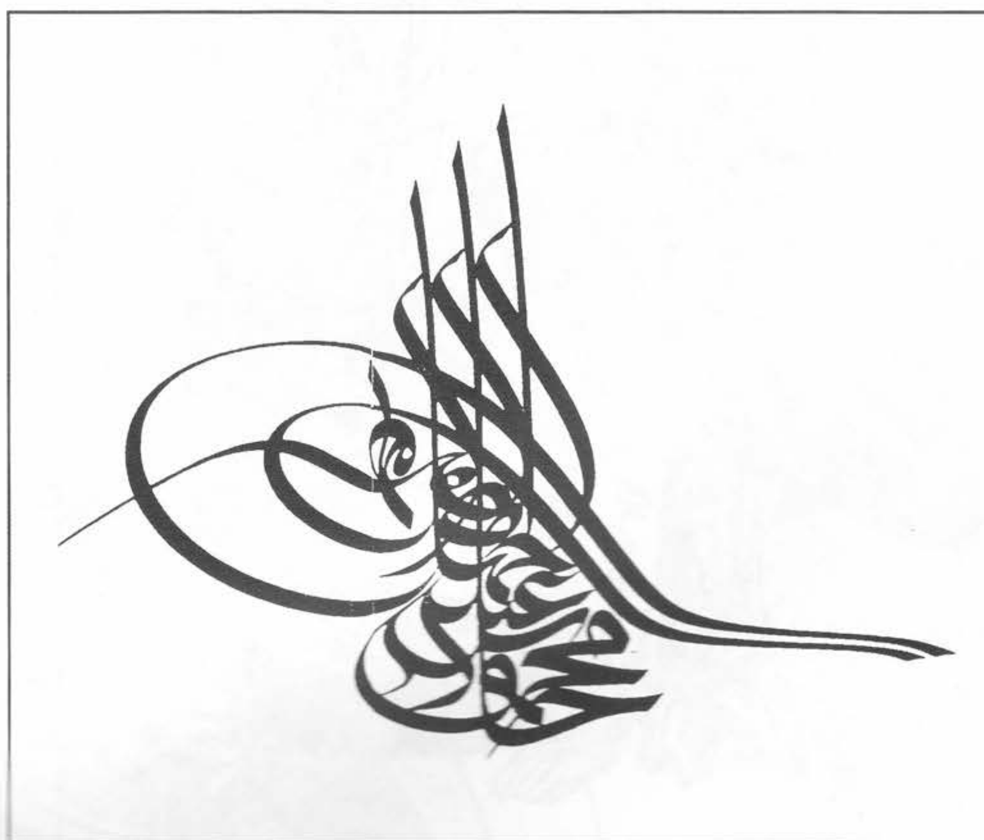
DÜRER MELANCOLIA



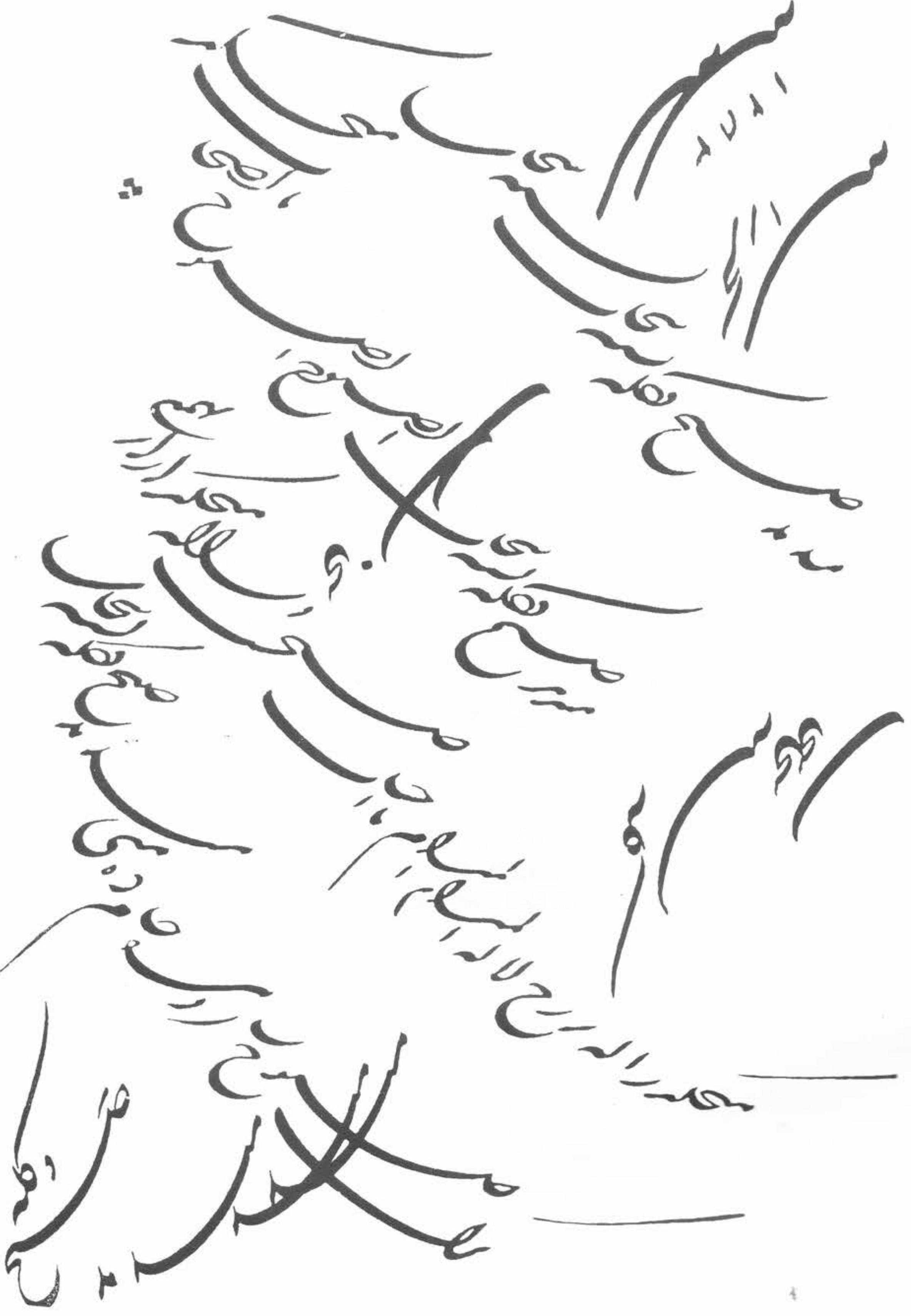
UTAMARO – FLORILE DIN CASA MATSUBA (fragment)



DUMITRU CIONCA – ILUSTRAȚIE



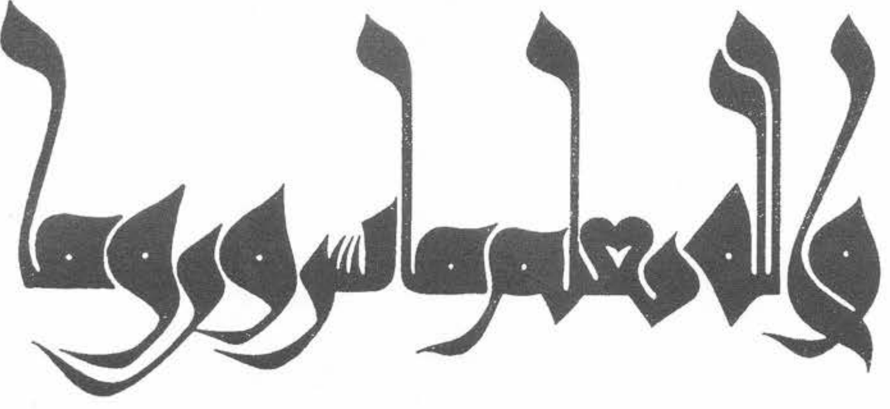
ȚUGHRA – SEMNĂTURA SULTANULUI OTOMAN
MAHMUD KHAN II



TEXT TRANSCRIS DE AL-QANDUBI – ASEMĂNĂTOR CU ARTA MODERNĂ PRIN FRUMUSEȚEA RITMICĂ A CALIGRAFIEI



SEMNĂTURA ÎN SCRIERE SUMBULI
A LUI ARIF HIKMAT



FRAZĂ ÎN NISABURI KUFIC



DÜRER – APOSTOLUL FILIP

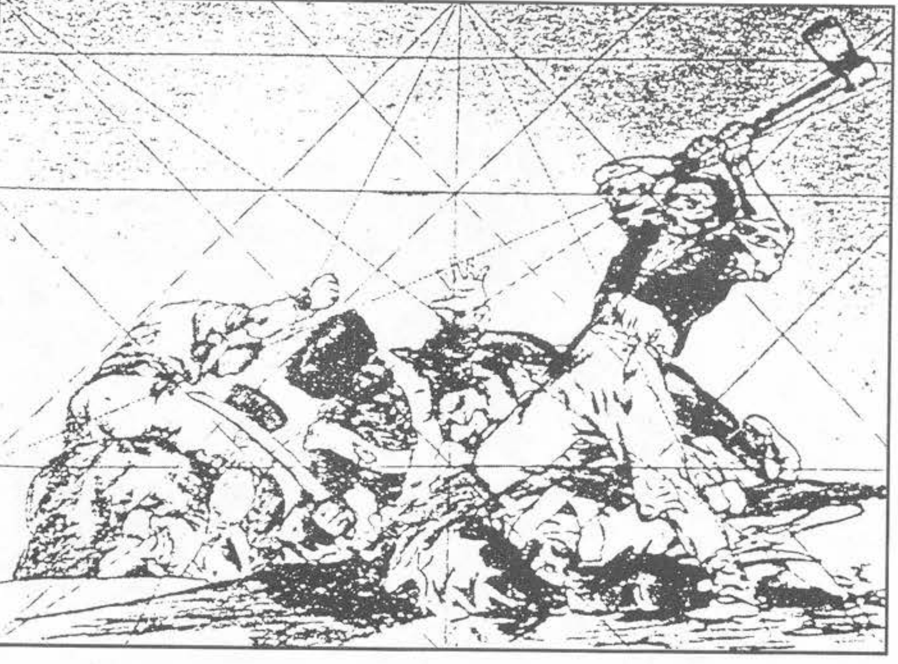


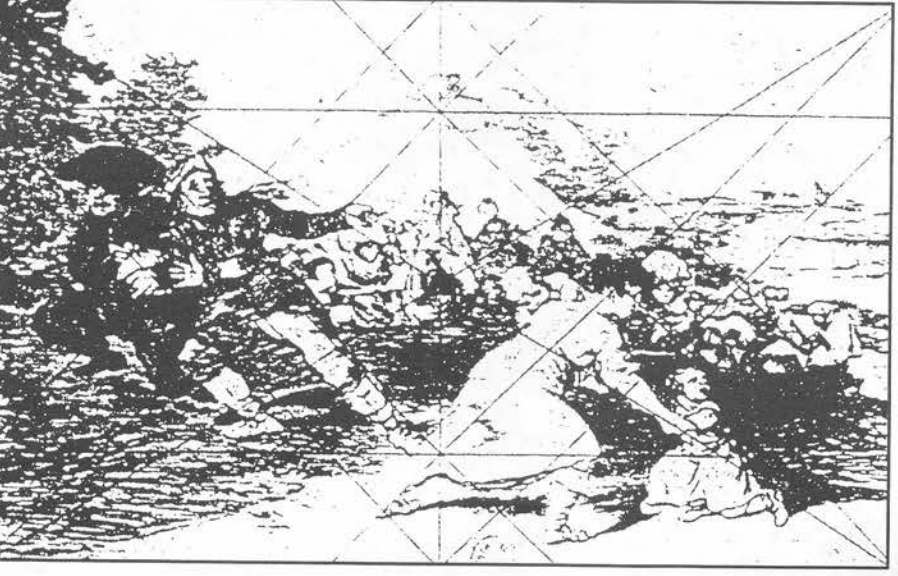
MONOGRAMA SULTANULUI SULEIMAN II



GOYA

„SOMNUL RAȚIUNII NAȘTE MONȘTRI"
PERSONAJUL SITUAT PE O DIRECȚIE OBLICĂ DESCENDENTĂ
ATMOSFERĂ NELINIȘTITOARE DATORATĂ
FORMEI PĂSĂRILOR DIN PLANUL DOI





GOYA

„DEZASTRELE RĂZBOIULUI”
MIŞCARE, TESIUNE, DRAMATISM
EFECTUL UNGHIURILOR
REZULTATUL ÎNTÎLNIRII UNOR DIRECȚII OBLICE



GOYA – „COLOSUL CARE DOARME”
GIGANTIC ŞI MINIATURAL



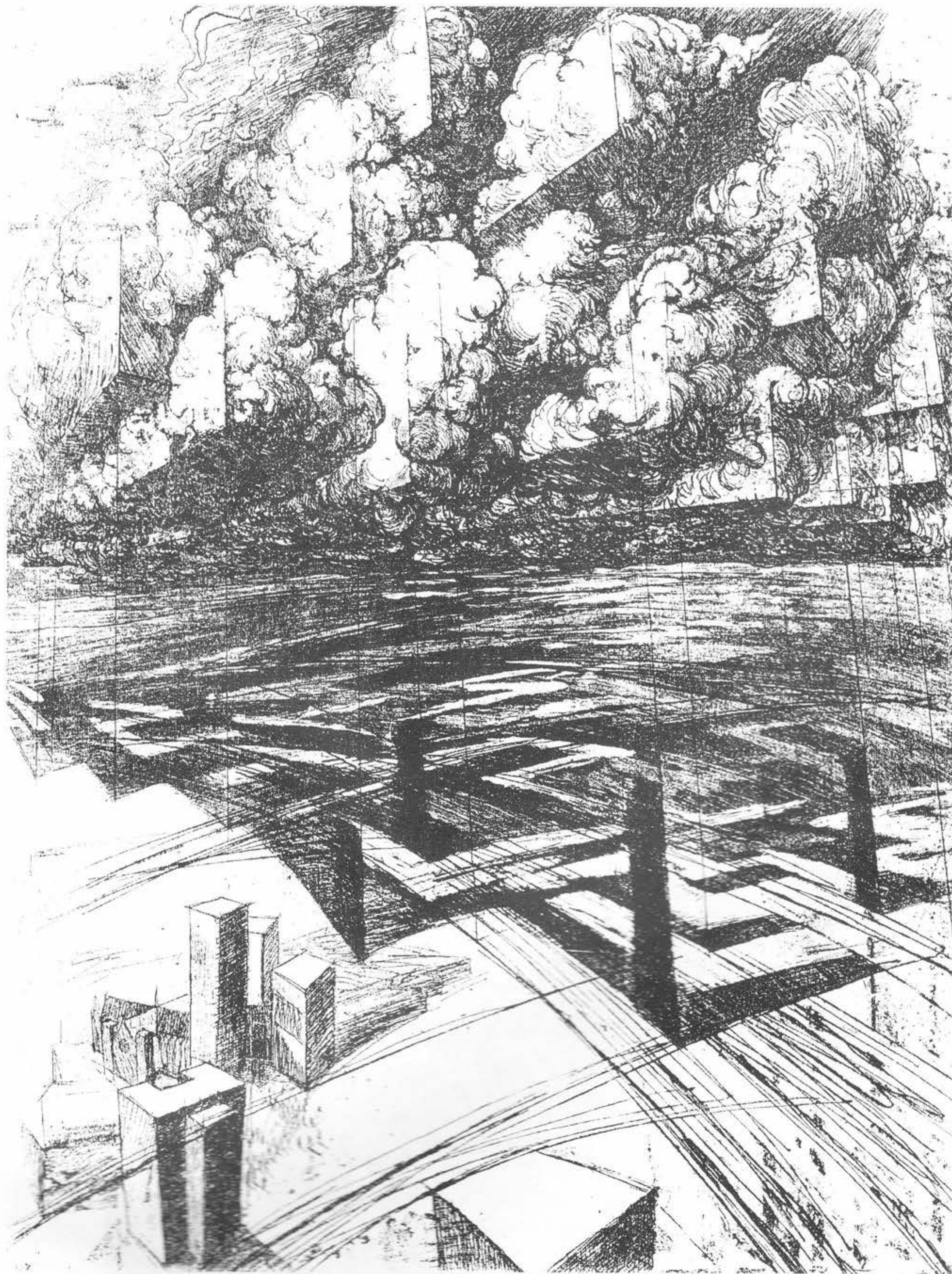
EXERCIȚII STILISTICE ÎN THULUTH DE HÀJ HASSAN RIHA



MARCEL CHIRNOAGĂ
POVESTEA DE DRAGOSTE ŞI MOARTE A STEGARULUI CHRISTOPH RILKE
de RAINER MARIA RILKE



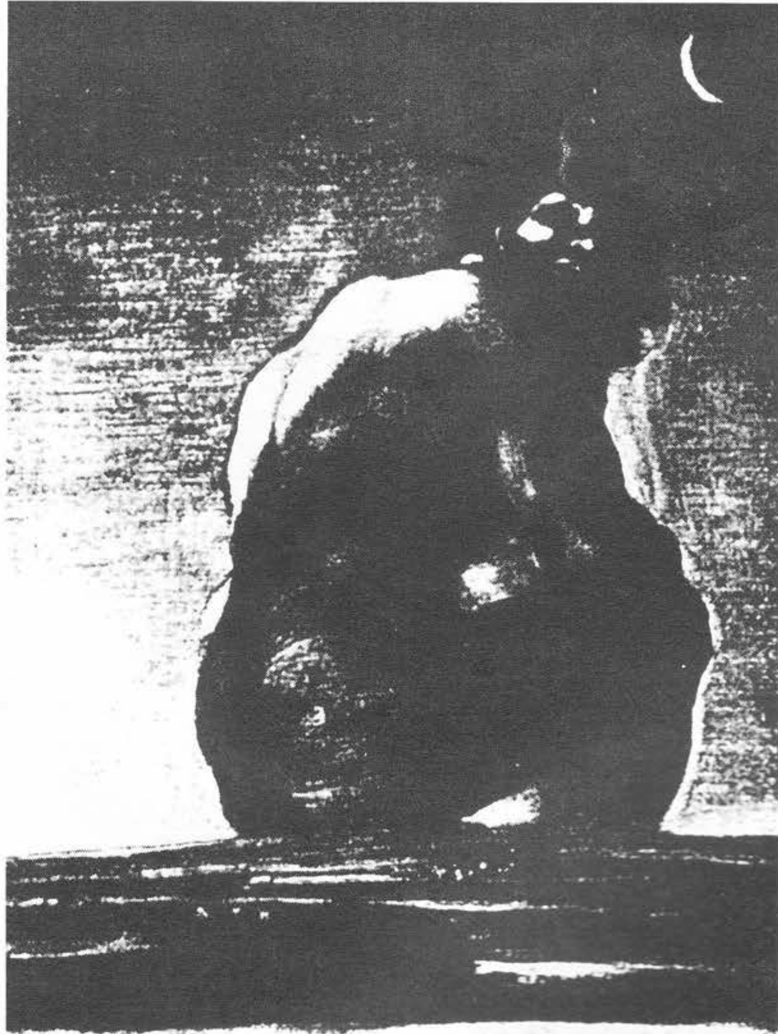
GOYA – OROAREA DE A PRIVI



MARCEL CHIRNOAGĂ **ciclul „MITUL LABIRINTULUI"**



MARCEL CHIRNOAGĂ ciclul „MITUL LABIRINTULUI”



GOYA COLOSUL



GOYA – **SATURN DEVORÎNDU-ŞI FIII**



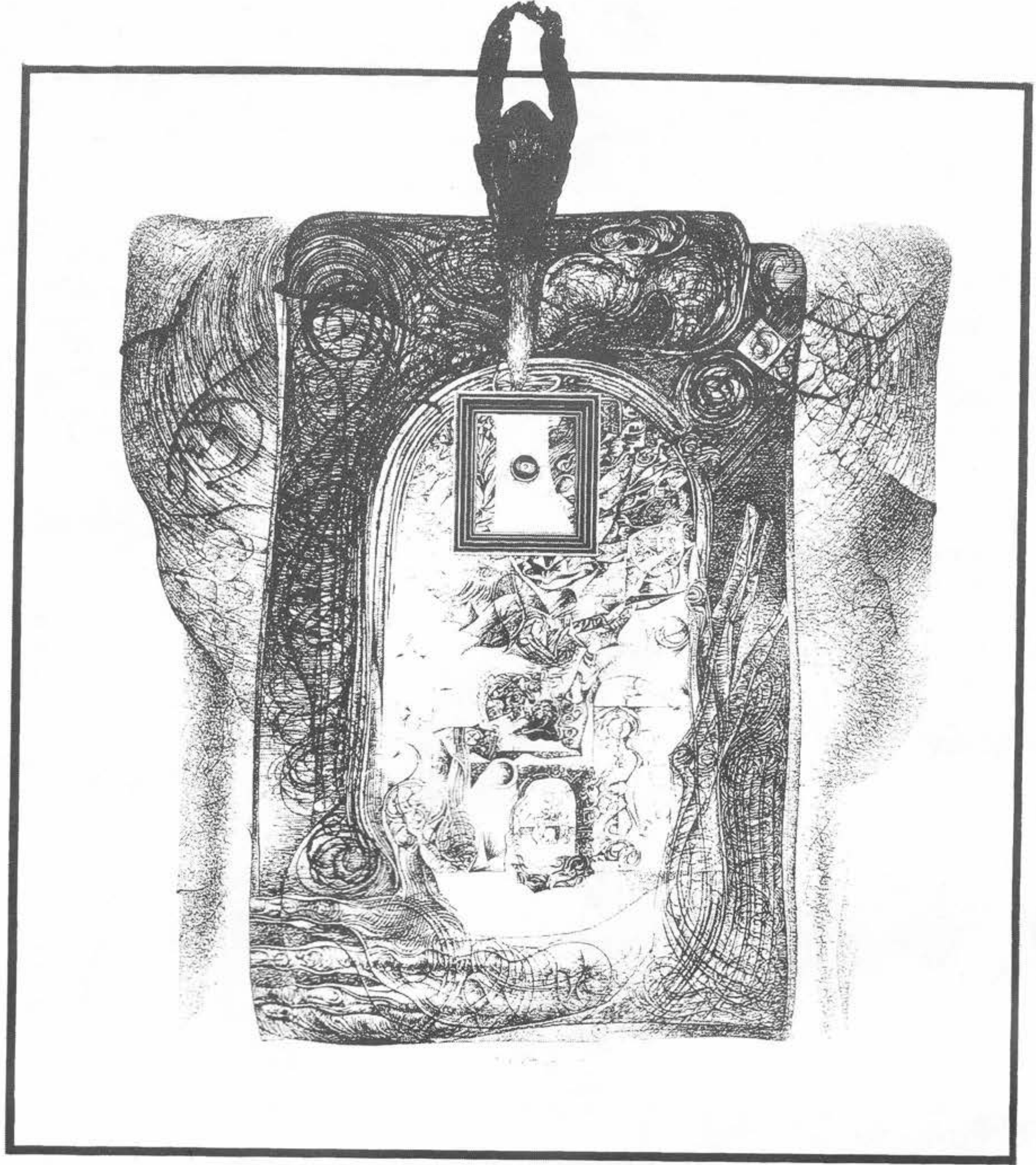
MARCEL CHIRNOAGĂ **„OPTIMISM"**



GOYA – FEMEI ÎN OBSCURITATE



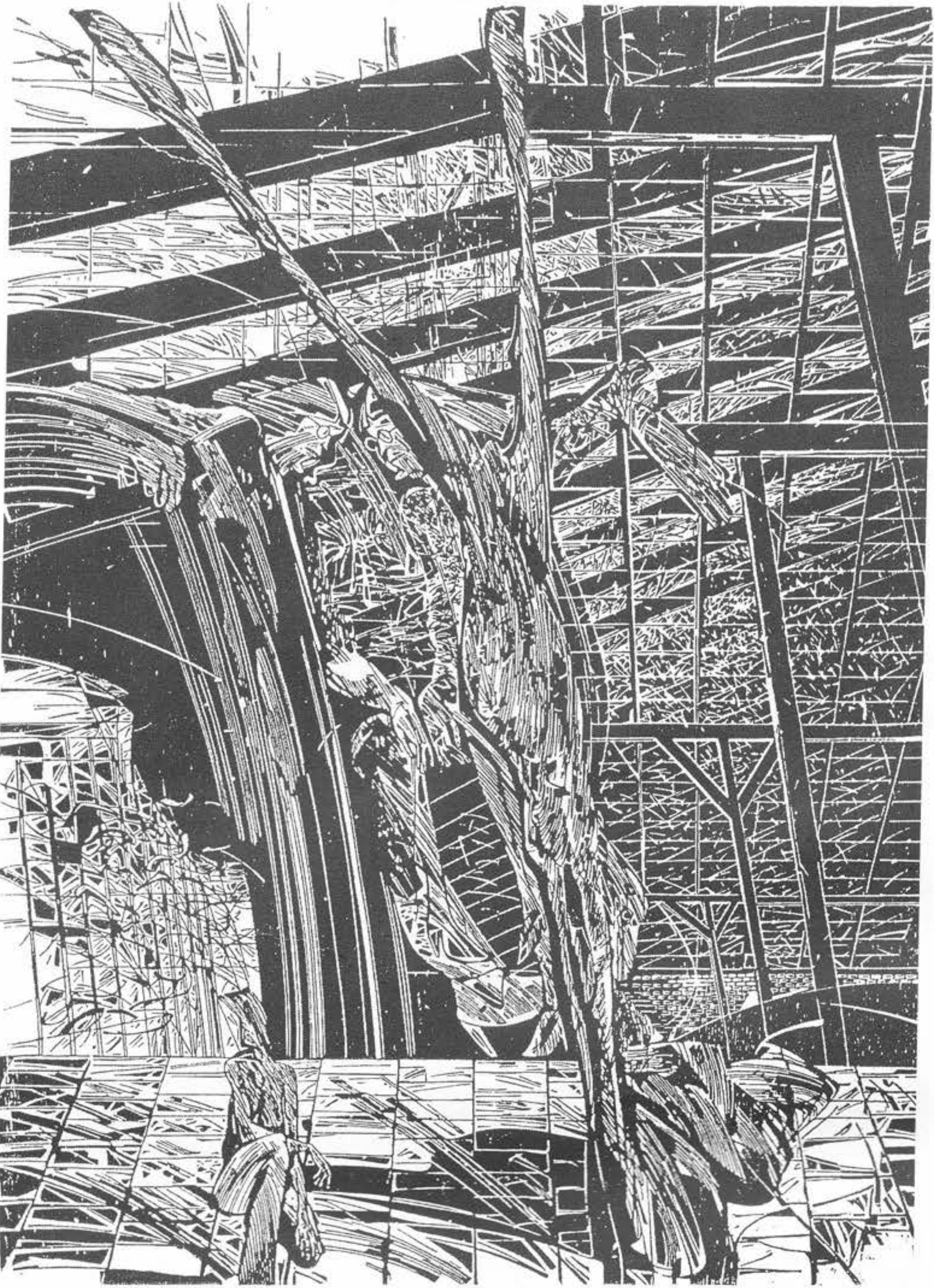
MARCEL CHIRNOAGĂ **„INFERNUL", DANTE ALIGHIERI**



DRAGOŞ PĂTRAŞCU **ANATOMIA UNUI SENTIMENT**

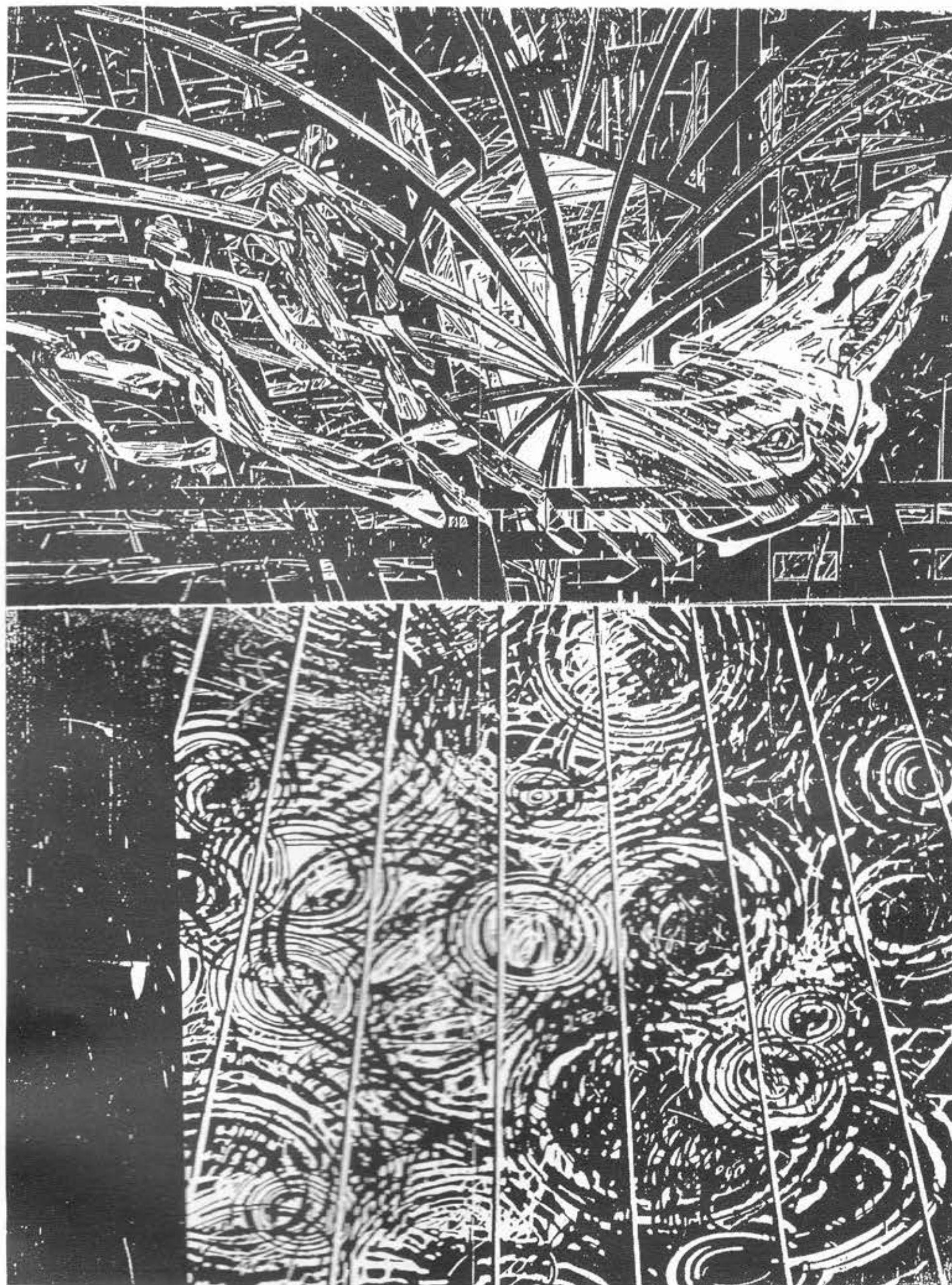


MIRCIA DUMITRESCU **PODUL**

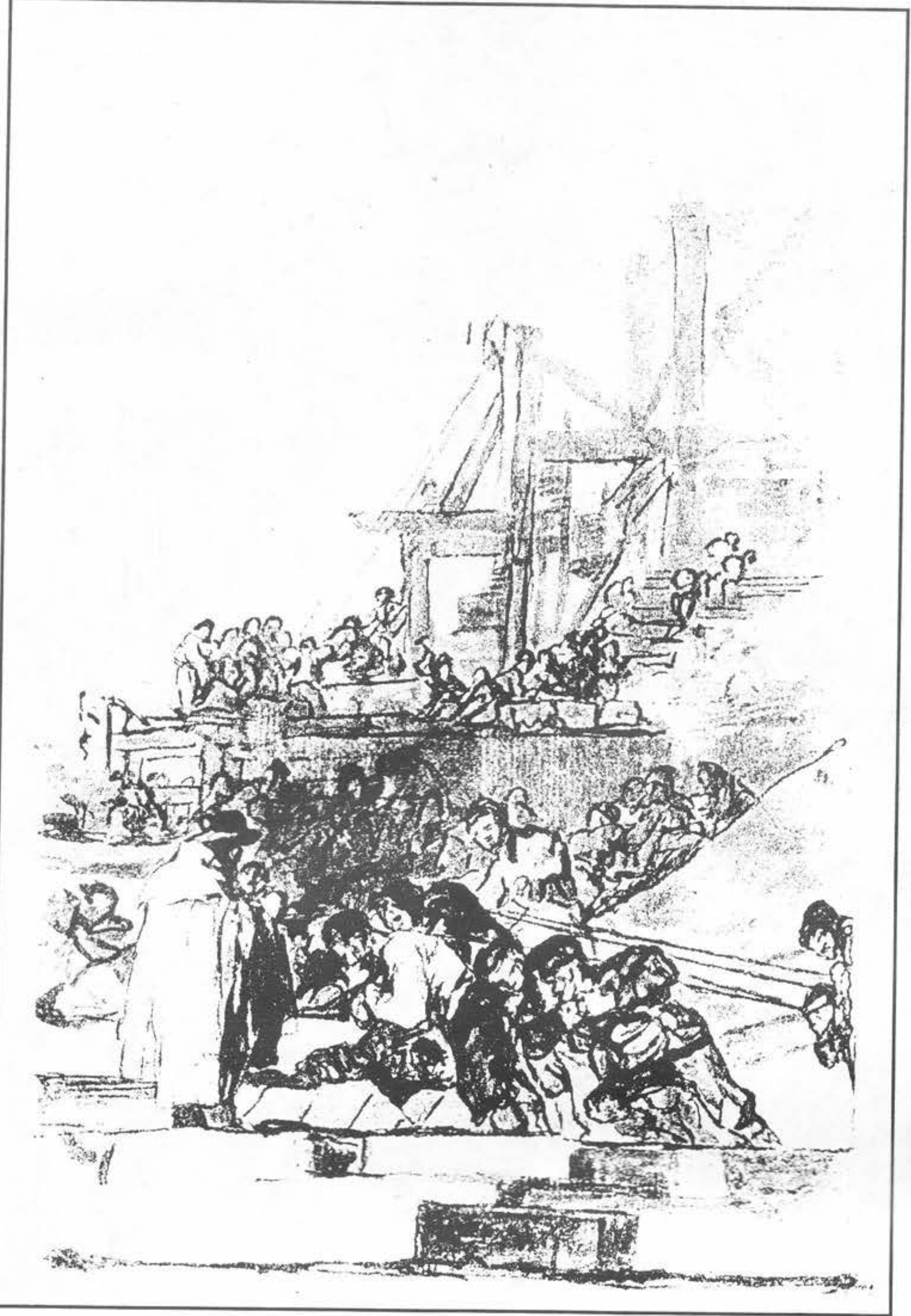


E.A, Filocalică sau prin tunelul rany E. Mircea Dumitrescu 87

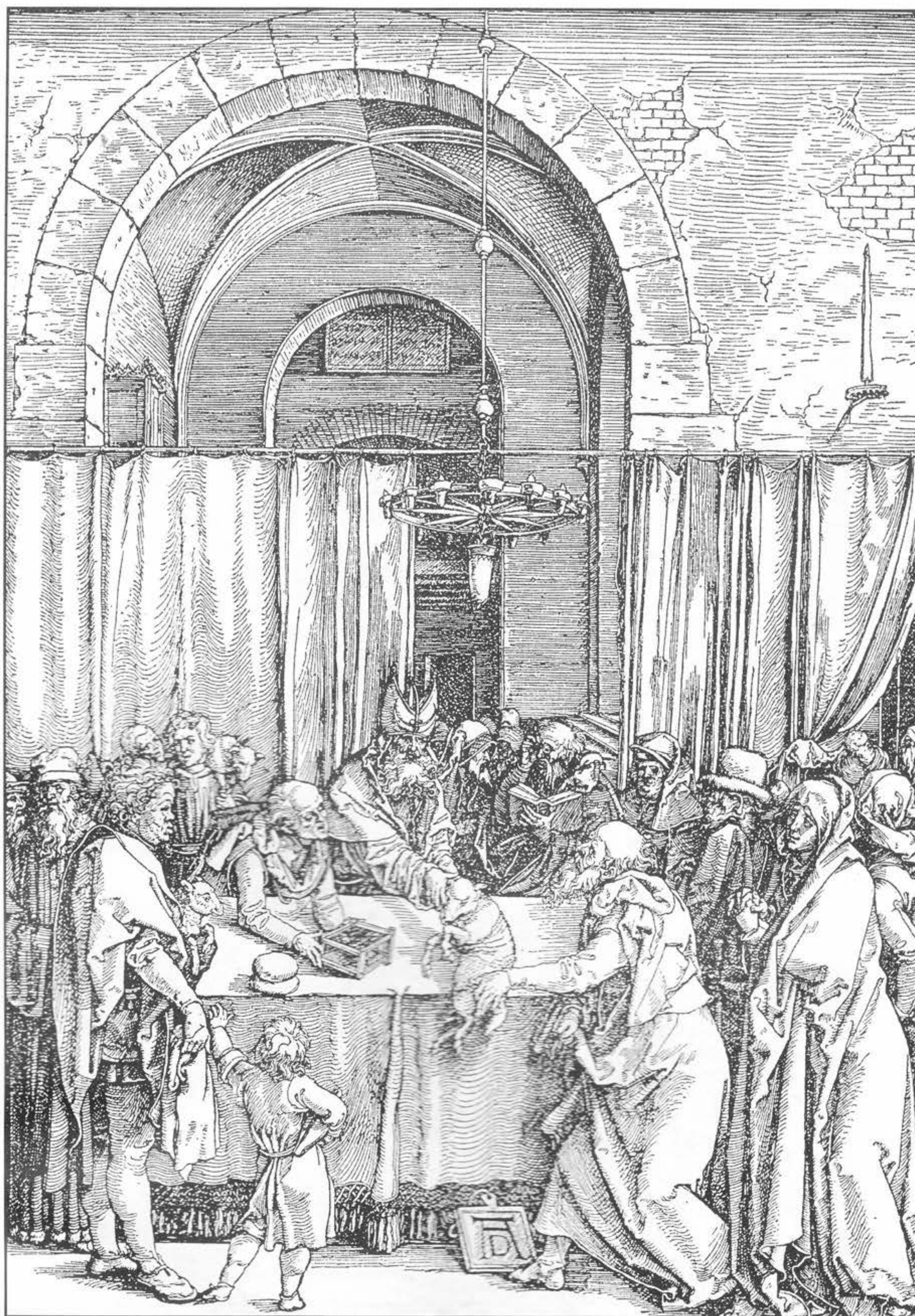
MIRCIA DUMITRESCU – FILOCALIA I



MIRCIA DUMITRESCU – FILOCALIA II



GOYA MONUMENT ÎN CONSTRUCȚIE



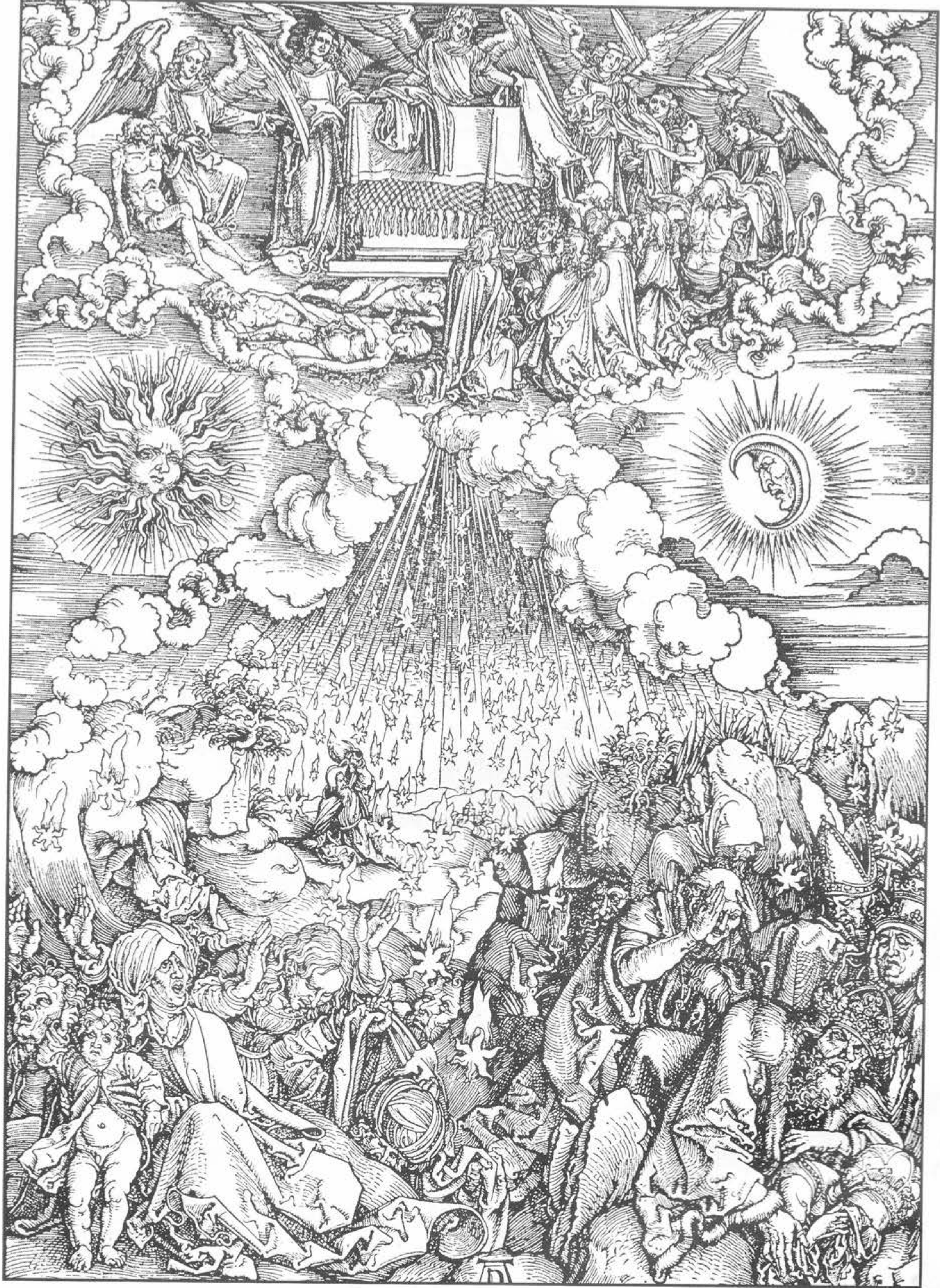
DÜRER – SF. IOACHIM REFUZAT DE MARII PREOȚI
PERSPECTIVA ARCELOR ŞI BOLȚILOR



DÜRER – URCAREA SF. IOAN LA CER
COMPOZIȚIE PE DOUĂ PLANURI



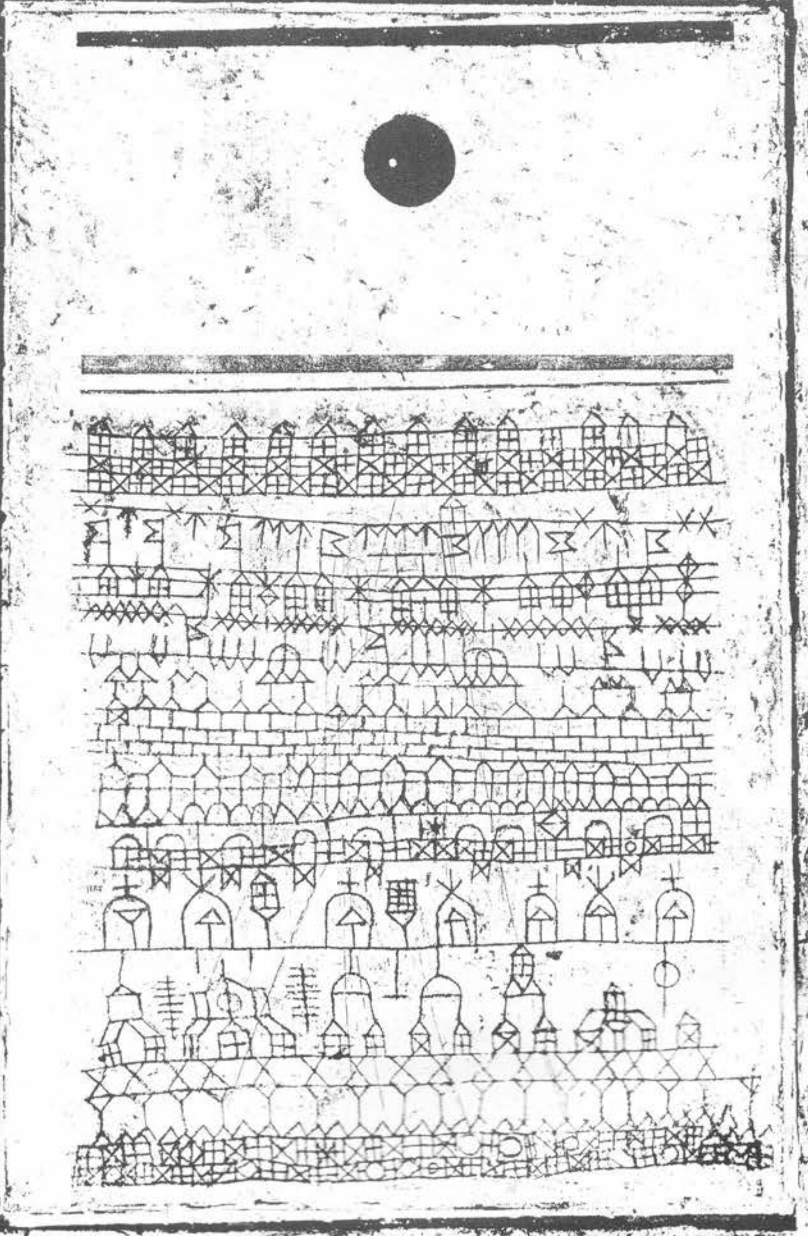
DÜRER – IMNUL CELOR CHEMAȚI ÎN CER



**DÜRER – DESCHIDEREA CELEI DE-A ŞASEA PECEŢI
COMPOZIŢIE ÎN TREI REGISTRE:
TERESTRU, COSMIC, CERESC**



DÜRER – „VIAȚA FECIOAREI". ÎNĂLȚAREA
*
COMPOZIȚIE ÎN DOUĂ REGISTRE, SIMETRICĂ
ASCENSIONALĂ, SACRĂ, ECHILIBRATĂ



PAUL KLEE – PAGINĂ DIN CARTEA ORAŞULUI



بسم الله الرحمن الرحيم

– PAGINĂ ÎN TA'LIQ DE ŞAH MAHMUD NISABURI

– BISMALAH ÎN SCRIERE TA'LIQ

CALIGRAFIE
DE UTHMAN al HĀFIZ

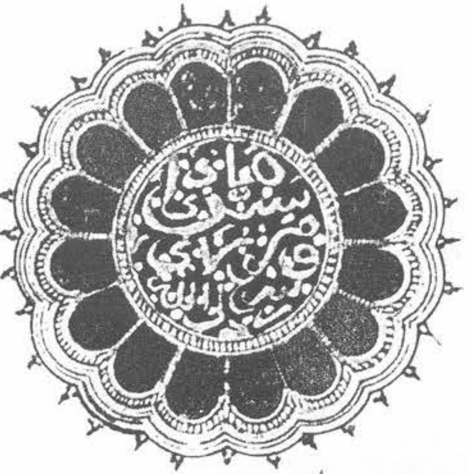
اللهم انى اسئلك بكتابك المنزل وفيه

وفيه اسمك الاكبر واسمائك الحسنى وما يخاف ويرجى ان تجعلنى من عتقائك

من النار وان تقضى حوائجى فى الدنيا والآخرة

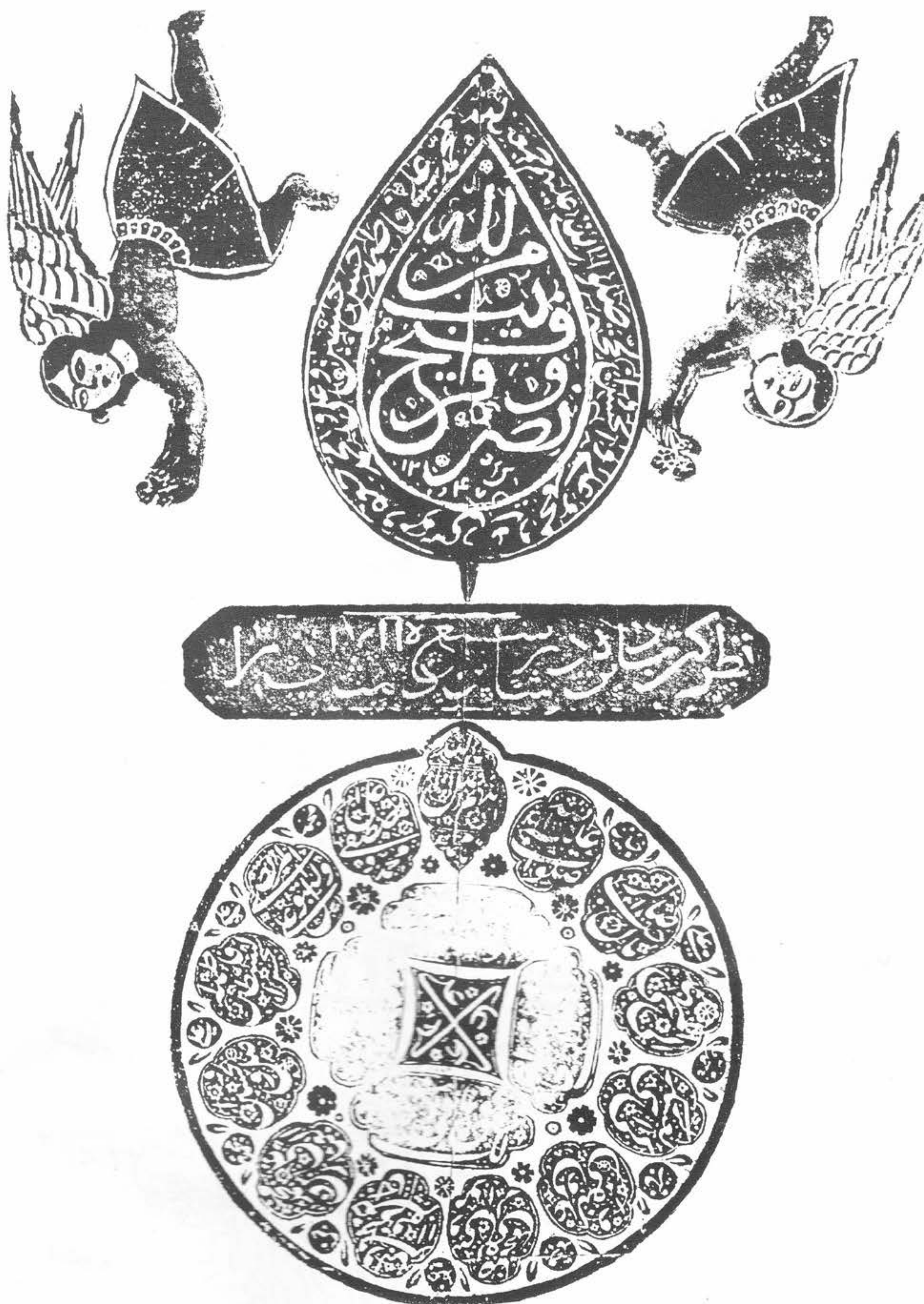
TEXT ÎN TREI SCRIERI: THULUTH, TA'LIQ ŞI CHIKESTÉ

اللهم صل وسلم على سيدنا ومولانا محمد
وعلى آل سيدنا محمد

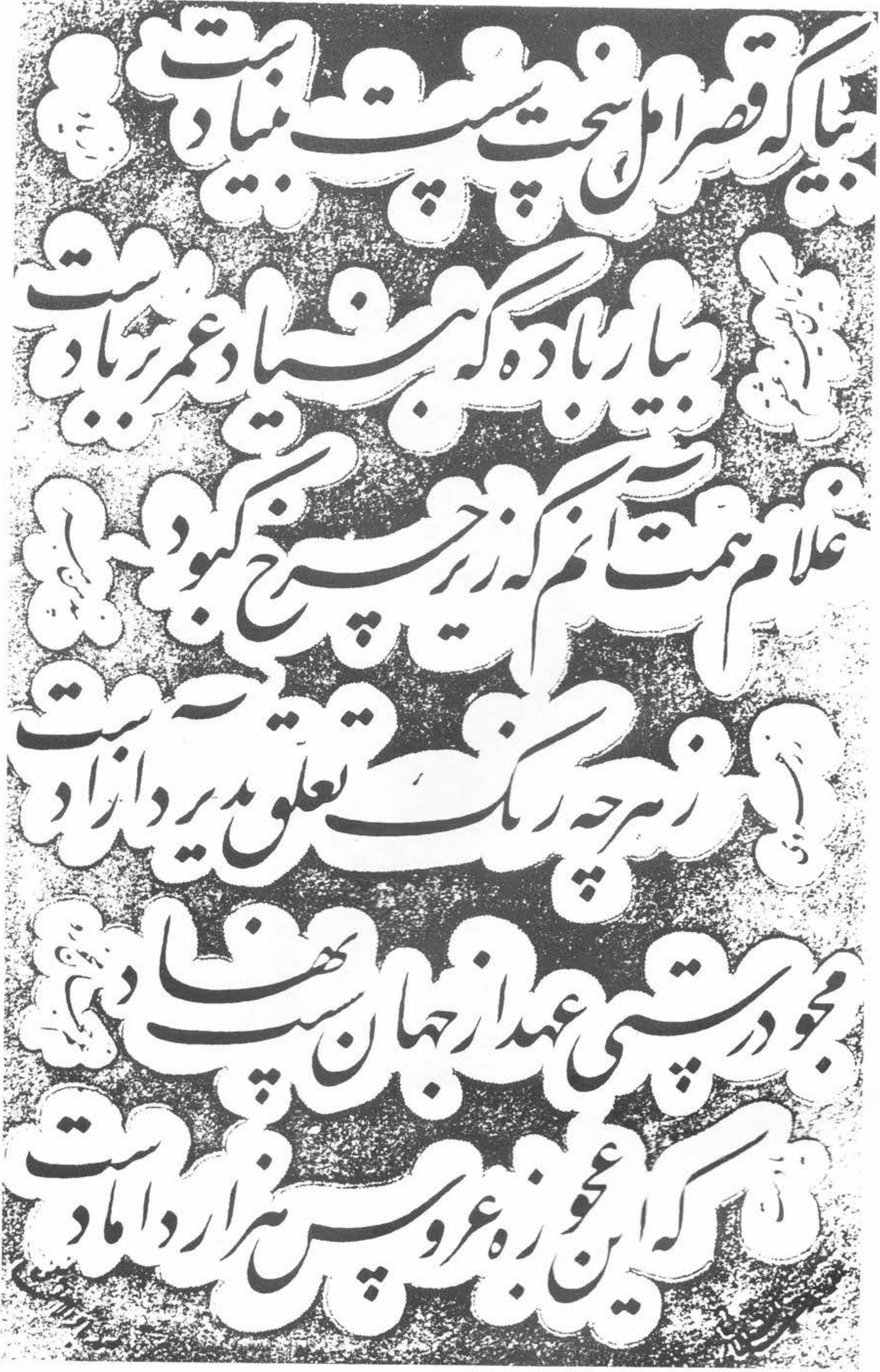


اللهم صل وسلم على سيدنا ومولانا محمد
وعلى آل سيدنا محمد

SCRIERE MAGHRIBI POLICROMĂ



SCRIERE NASKI ŞI TA'LIQ CU MOTIVE DECORATIVE DE ÎNGERI



UN EXEMPLU DE SCRIERE MAGHRIBI

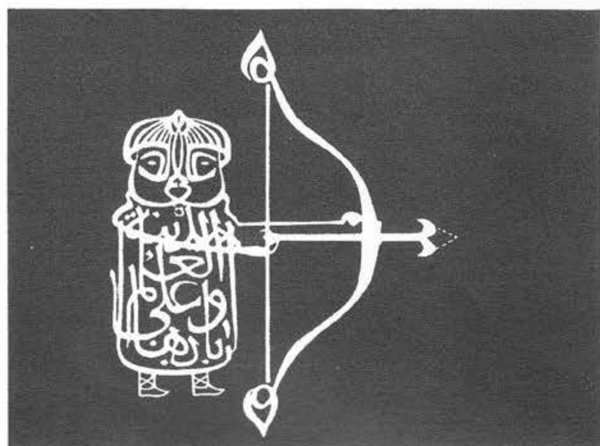


DAUMIER – ÎN GALERIA DE TABLOURI

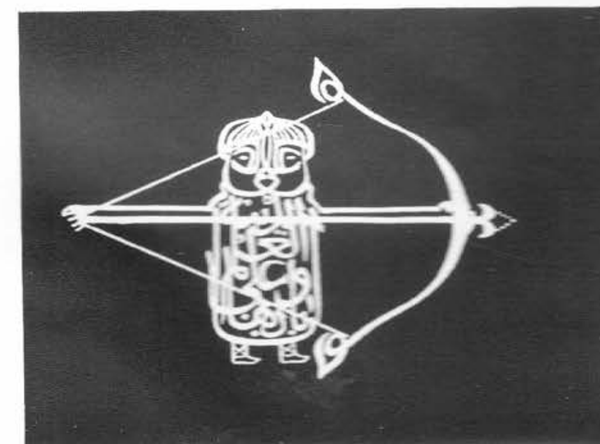
常侍特進衛將
肅侯琅耶臨沂
年五十八外平
其年九月卅

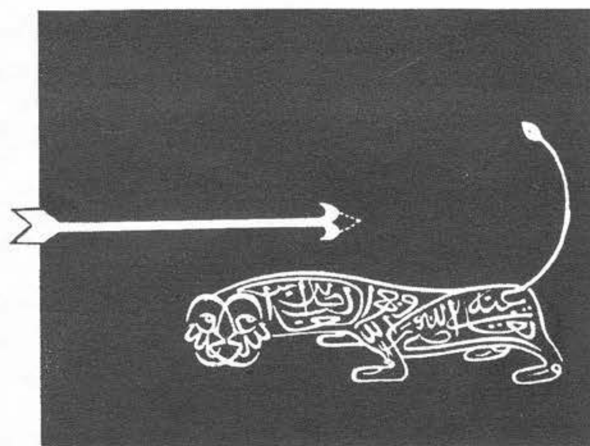
EPITAFUL LUI WANG TAN-HU

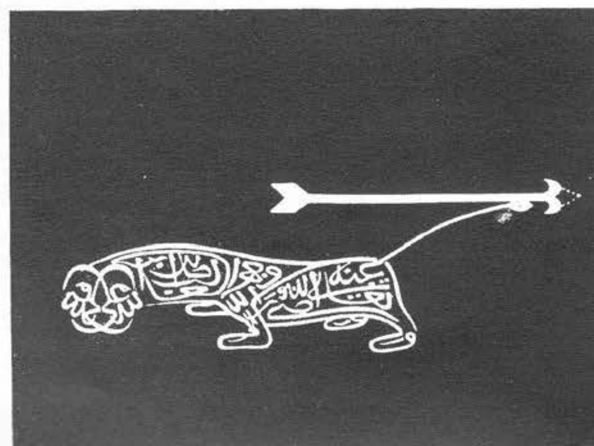


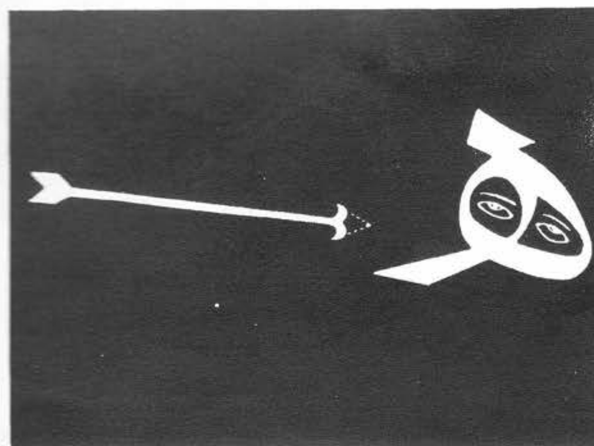




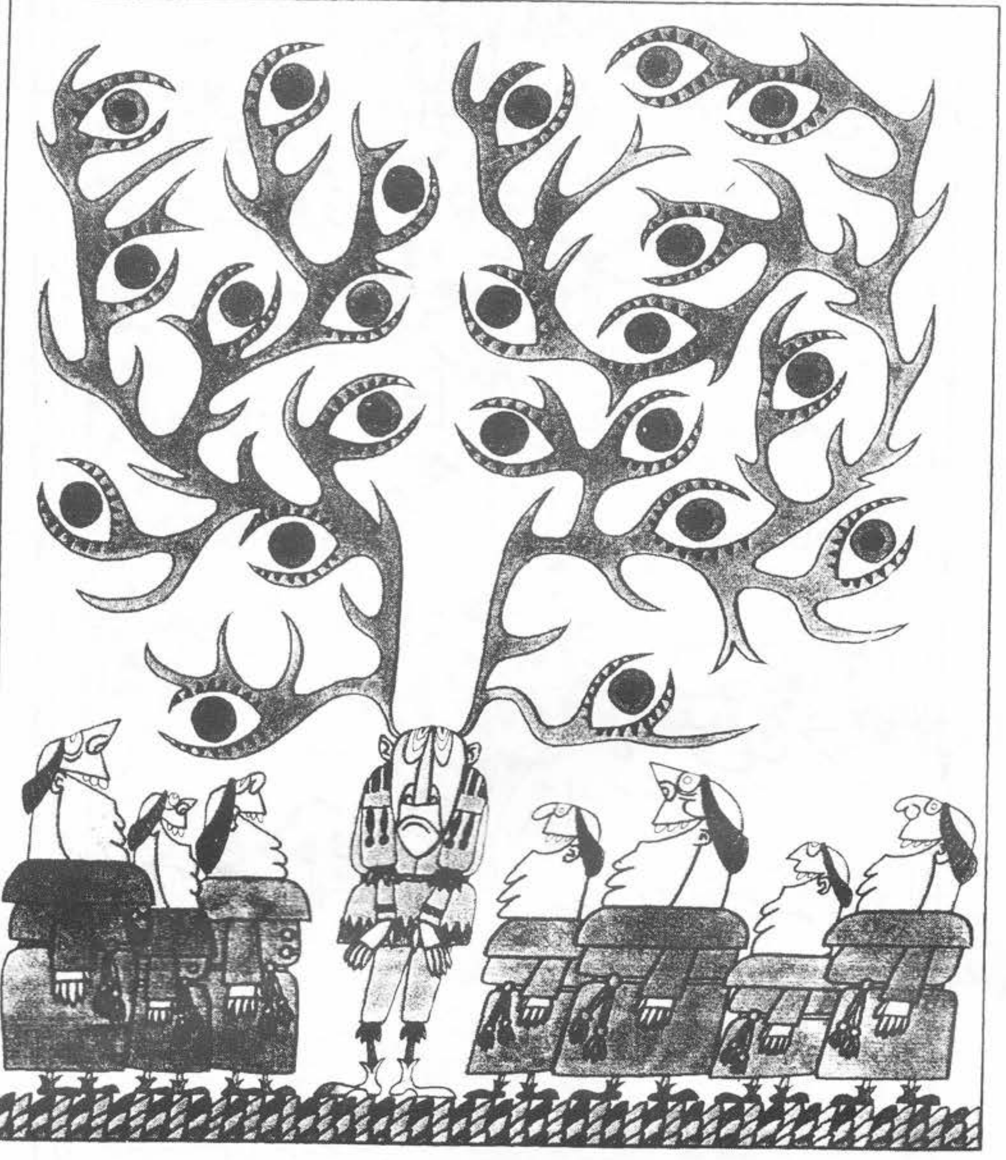








SECVENȚE CALIGRAFICE DIN FILMUL REALIZATORULUI TURC DE ANIMAȚIE AMENTÜ GEMISI



BENEDICT GĂNESCU
„GARGANTUA ŞI PANTAGRUEL” – F. RABELAIS



FORMULE LITURGICE COMPUSE ÎN FORME CILINDRICE

[illegible] وذلك المملوك

مثل البلبل [illegible]

يقولون أنا رأيت [illegible]

ومن لا [illegible] الرأي [illegible]

على الرأي قالوا [illegible]

[illegible] موصوف [illegible] الأكل [illegible] ومن أكل

من الكبش و[illegible] أكل من البرذون وقيل لا [illegible] الدواب

أكل [illegible] البرذونة [illegible] فإذا كانت البرذونة أكول الدواب [illegible]

حساب ذلك [illegible] إذا [illegible]

من غزوه إلى القتل لكان أكثر من [illegible]

[illegible] أكثر النساء ومن [illegible] من غزوه إلى القتل وكذلك

الحمر والفرس

ومن العرج معاذ بن جبل قالوا وكان معاذ [illegible]

[illegible]

من معاذ [illegible] وقال النبي صلى الله عليه وسلم [illegible] كل

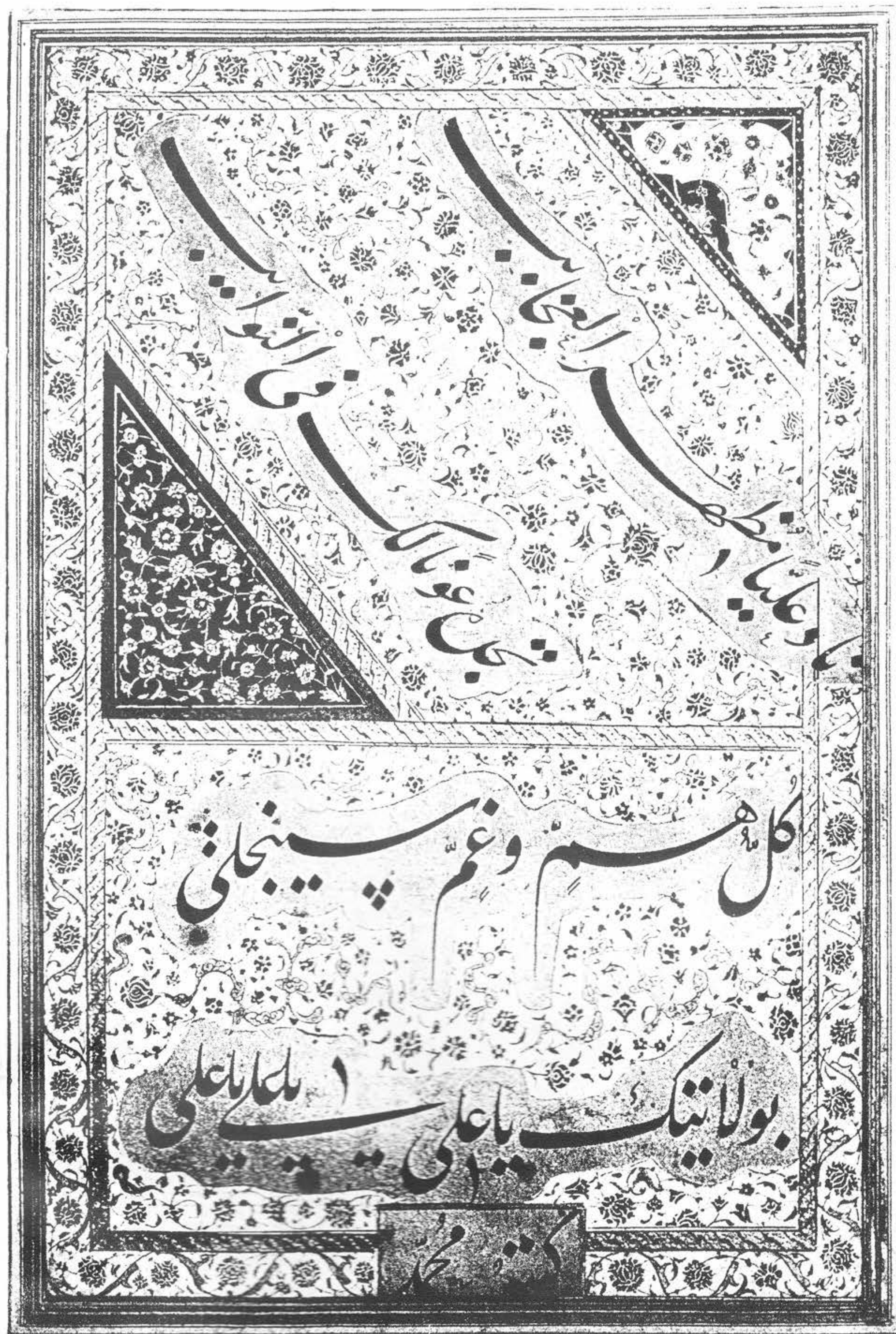
[illegible] من معاذ [illegible]

[illegible]

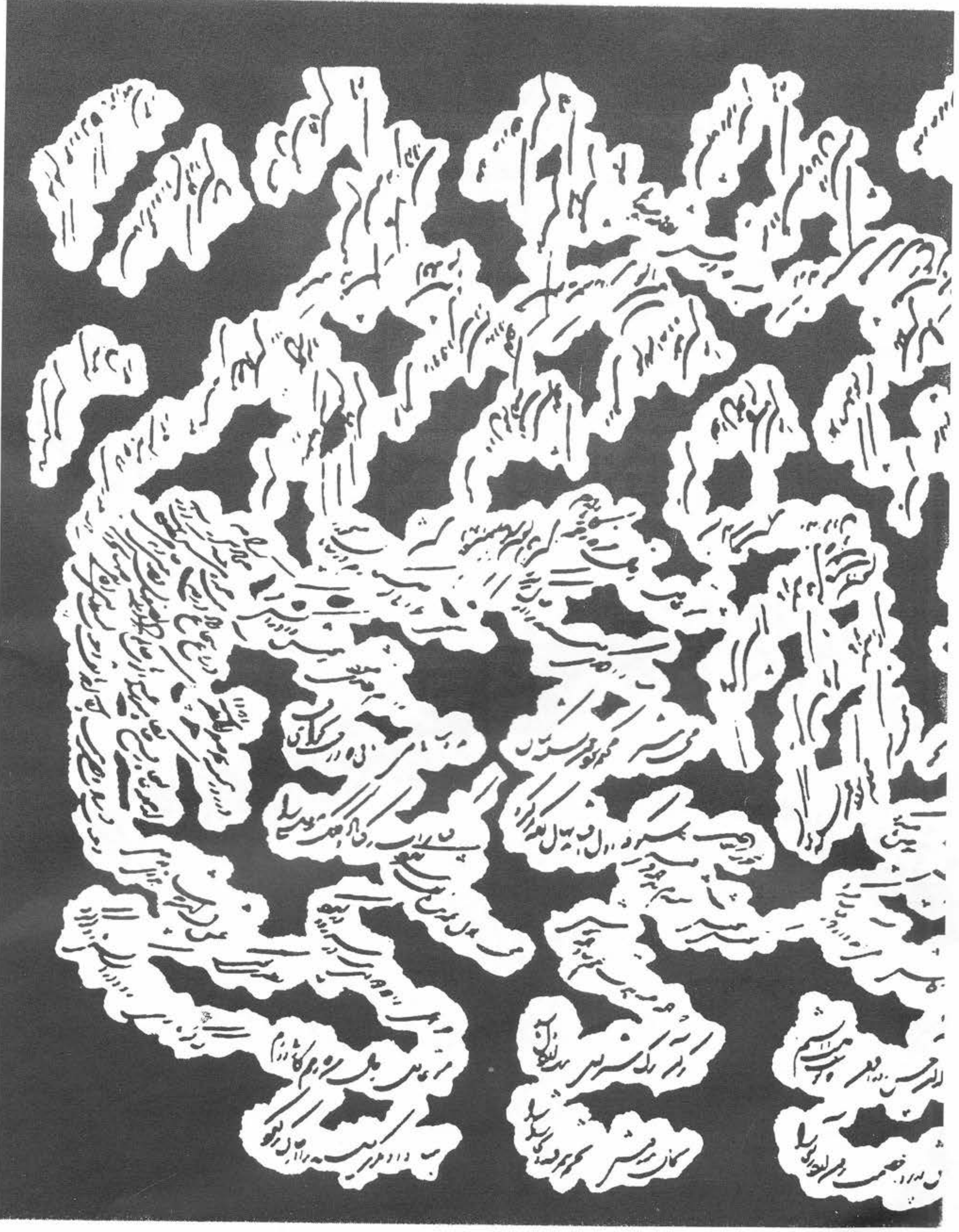
[illegible]

رسول الله [illegible] المسلمين [illegible]

[illegible]



SCRIERE DE ORIGINE PERSANĂ



SCRIERE TA'LIQ DE ABDUL MAJID TALIGHANI
(fragment)



COMPOZIȚIE ÎN TA'LIQ

فبالأربعة المتناسبة اسقط الكسرين من مخرجهما يبقى خمسة

فنسبة الاثني عشر اليها كنسبة المجهول الى ثلثه وللخارج

من قسمة مسطح الطرفين على الوسط المعلوم سبعة و

خمس وهو المطلوب وبالجبر لانك تعادل شيئا الا ثلثه

وربعا على ربع شيء وسدس باثني عشر ثم تقسمها ه

على الكسر يخرج ما مر وبالخطائين اظهر لانك تفرضها

اثني عشر ثم اربعة وعشرين فيكون الفضل بين المحفوظين ستة

وثلثين وبين الخطائين خمسة وبالتحليل تزيد على الثلثة

مثلها وخمسيها تبلغ سبعة وخمسا لان الثلث والربع

من كل عدد يساوي ما بقي وخمسيه وقس على ذلك

امثاله تنظر النسبة بين الكسور الملقاة وبين ما بقي

من المخرج المشترك بينهما وتزيد على العدد الذي اعطاه

السائل بمقتضى تلك النسبة وهذا العمل الاخير من خواص

هذه الرسالة مسئلة رجل اه ن حضر بيع دابة فقال

للآخر

CALIGRAFIE ÎN STIL TOMAR
JUXTAPUNERE DE TEXT PE MARGINE

الناس عفواً والمهدي محمد بن عبد الله

الذي بيّن بسنتنا لم يسننها خليفة قبله

ولا عطى عطايا لم يعطها احد

ورد المظالم وقسم في اهل

الامصار في اشرافهم وصلحايهم

ولا عطى اهل الحاجة وفرض للمجذمين

والمنبوذين ولم يفرض لهم احد

قبله والهادي والرشيد

كان اذ غلب الناس في الاعياد والحج

نفيسا

ولا كسب الناس نفقة فيهما جاهد

بنفسه ولا نفق ما لم يركب به نفيس

احد قبله ولم يزل خليفة منذ كان

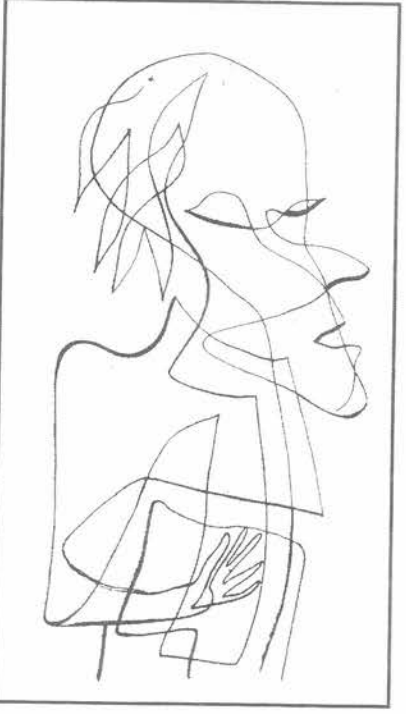
الاسلام مثله ولا ابنه ولا اكثر

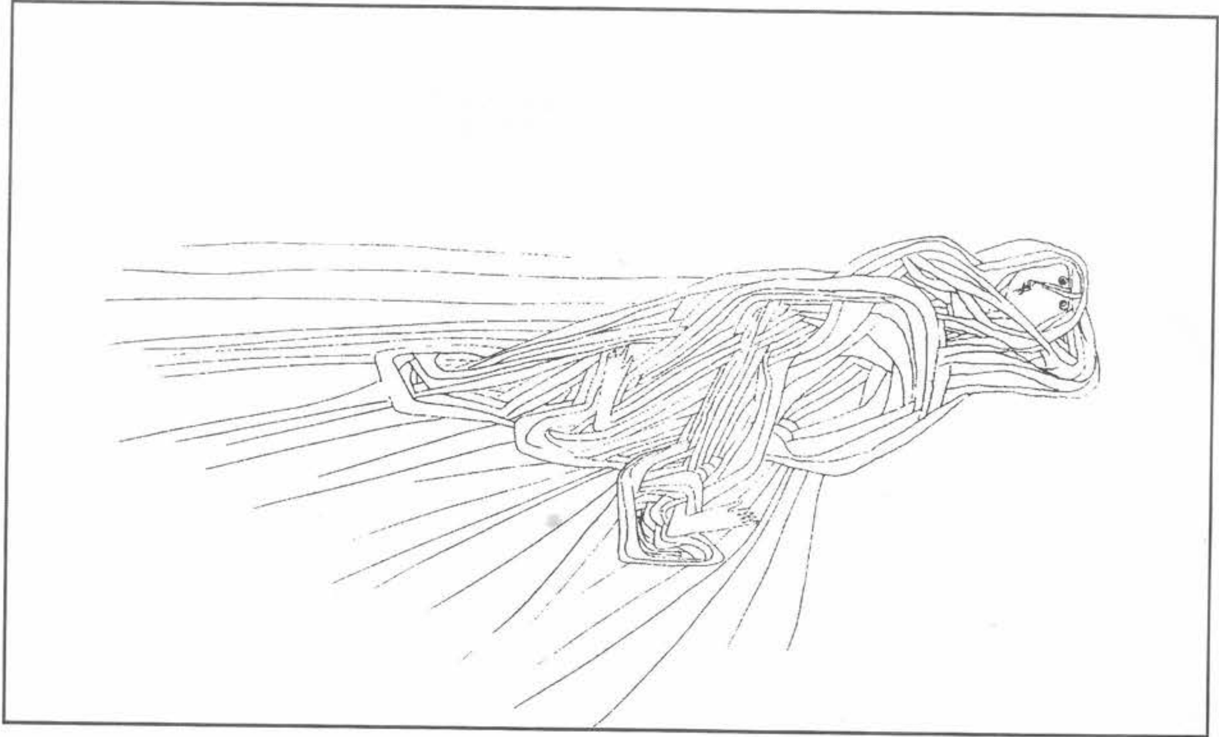
SCRIERE DIN ARABIA DE NORD

EXERCIȚIU DE CALIGRAFUL MUHAMMAD SHĀFIQ

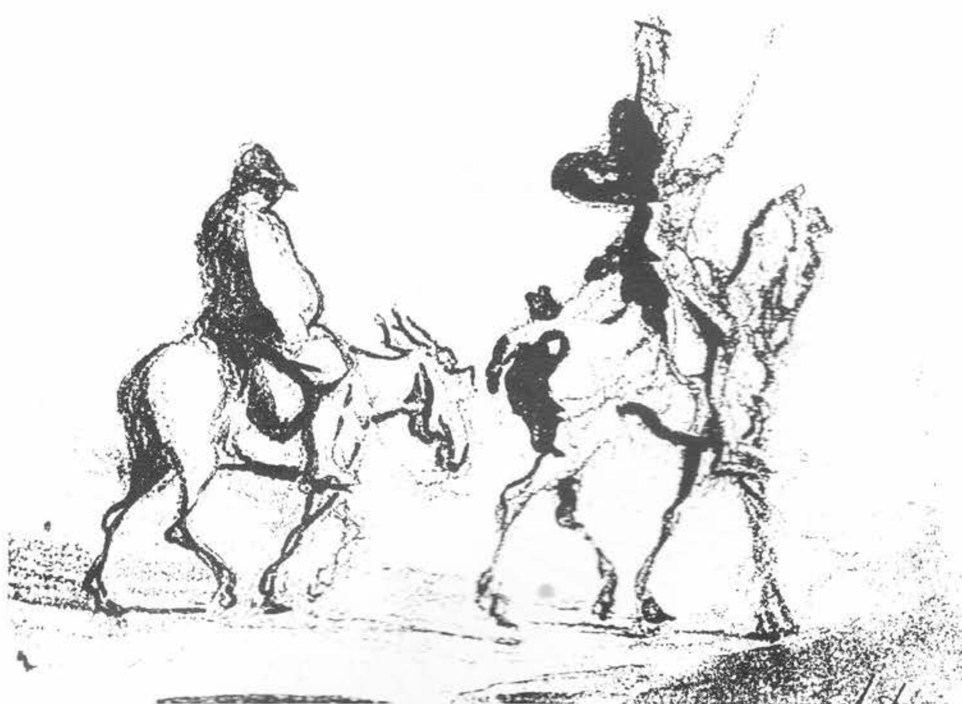


MIHAI PAMFIL „PERSONAJE”





PAUL KLEE – DESENE



DAUMIER – DON QUIJOTE ŞI SANCHO
PE DRUMUL NEOBOSITELOR CĂUTĂRI

ION TRUICĂ

ARTA COMPOZIȚIEI

I. IMPORTANȚA COMPOZIȚIEI / 5
II. ORIZONTALA / 8
III. VERTICALA / 11
IV. GENEZA FORMELOR / 15
V. ASIMETRIILE GRAFICE ȘI SPAȚIALE / 19
VI. OBLICELE / 21
VII. EFECTUL UNGHIURILOR / 26
VIII. COMPOZIȚIA CU LINII CURBE ȘI CONTRACURBE / 29
IX. STABILITATEA FORMELOR ÎN IMAGINE / 31
X. PROPORȚIA FORMELOR ȘI SEMNIFICAȚIA LOR / 33
XI. ORIENTAREA FORMELOR ÎN COMPOZIȚIE / 36
XII. DESCHIDERILE ÎN IMAGINE / 39
XIII. PRESIUNEA FORMELOR DOMINANTE / 40
XIV. DRAMATURGIA UMBREI / 42
XV. NARAȚIUNEA ETAJATĂ / 44
XVI. CONTRASTUL – ESENȚA COMPOZIȚIEI / 46
XVII. GEOMETRIA ȘI CARACTERUL IMAGINII / 48
XVIII. GIGANTIC ȘI MINIATURAL / 52
XIX. DINAMICA FORMELOR ÎN IMAGINE / 55
XX. SCRISUL ȘI IMAGINEA / 58
XXI. PUTEREA GOLULUI ÎN CALIGRAFIA ȘI PICTURA CHINEZĂ / 60
XXII. TREPTE ORIENTALE SPRE SUBLIM / 63
XXIII. UNITATEA STILISTICĂ A COMPOZIȚIEI / 64
XXIV. LAUDA MÎINII / 66
XXV. FERESTRELE CERULUI / 68

ANEXA / 71